

بتخانہ چین



واڈٹ علوی



گجرات اردو سہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

بتخانہ چین

وارث علوی

بوقتِ کعبہ جوئی ہا جرس کرتا ہے ناقوسی
کہ صحرا فصلِ گل میں رشک ہے بتخانہ چین کا

بتخانہ چین

وارث علوی

ترتیب و تہذیب

پروفیسر محی الدین بمبئی والا



گجرات اردو سہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

© گجرات اردو سہیتی اکادمی، گاندھی نگر، گجرات

BUTKHANA-E-CHIN

By Waris Alvi

بتخانہ چین

وارث علوی

مرتب : پروفیسر محی الدین بمبئی والا

ناشر : ڈاکٹر ہرشد تریدی (رجسٹرار، گجرات سہیتی اکادمی، گاندھی نگر)

صغرا بیگم بخاری (نائب رجسٹرار، اردو سہیتی اکادمی، گاندھی نگر)

Year of Publication :	2010	سال اشاعت :	۲۰۱۰ء
Pages :	656	صفحات :	۶۵۶
Quantity :	500	تعداد :	۵۰۰
Price :	Rs. 500	قیمت :	۵۰۰ روپے

طباعت و سرورق

۲۸۲۸- ISB Digital، شاہپور، احمد آباد۔



گجرات اردو سہیتی اکادمی، گاندھی نگر

ابھی لیکھا گار بھون، نزد گلاب باغ، سیکٹر ۱۷، گاندھی نگر، گجرات۔ پن: ۳۸۲۰۱۷

انتساب

والدِ محترم

پیر طریقت

مرحوم حضرت سید حسینی پیرؒ

کی

یاد میں

- وارث علوی

اظہارِ تحسین

اردو کے عظیم نقاد پروفیسر وارث علوی کے نایاب مضامین کا انتخاب شائع کرتے ہوئے اردو اکادمی فخر محسوس کرتی ہے۔

اول تو پروفیسر وارث علوی کے متفرق مضامین کو جمع کرنا اور پھر اُس کا قابل قبول انتخاب تیار کرنا ایک سخت مرحلہ تھا۔ اس بات کی خوشی ہے کہ پروفیسر علوی کے چند قابل ذکر مضامین اس انتخاب کی زینت ہیں۔

امید کی جاتی ہے کہ اردو دنیا اس کی فراخ دلی سے پزیرائی کرے گی۔

ہرشد بھائی تریویدی

رجسٹرار

گجرات ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

حرفے چند

میرے یارِ غار اور اردو ساہتیہ اکادمی گجرات کی مساعی کے سبب میرے مضامین کا انتخاب اُن اُبھرتے ہوئے نوجوان نقادوں اور باذوق قارئین کی خدمت میں پیش کرتا ہوں جن کے لئے میری اکثر ابتدائی کتابیں نایاب ہو چکی ہیں۔ میرے ہم عصر اور ہم عمر نقادوں کے یہاں یہ کتابیں مل جائیں گی لیکن وہ نوجوان جو بی اے اور ایم اے کے طالب علم ہیں اور تنقید لکھنے کے آرزو مند ہیں میں چاہتا ہوں کہ ایک طائرانہ نظر ان مضامین پر بھی ڈال لیں۔

میری پہلی کتاب 'تیسرے درجے کا مسافر' جو دھ پور سے شائع ہوئی تھی، اس سے آپ اندازہ لگا سکتے ہیں کہ لکھنے والوں کے ساتھ پبلشروں کا سلوک کیسا تھا۔ اردو جس کس مہر کی حالت سے گزر رہی تھی اس کے لئے لکھنے والوں کو پبلشر کہاں ملتے۔ لکھنے والے جیب سے کتابیں چھپواتے اور اپنے دوستوں میں تقسیم کرتے۔ اس صورتِ حال میں معاونت کے لئے اکادمیوں نے جزوی مالی امداد دینا شروع کیا اور پھر تو کیا تھا غزلوں کے مجموعوں کے ڈھیر لگ گئے حالانکہ امداد اُن سنجیدہ کتابوں کے لئے تھی جو عالمانہ عرق ریزی سے لکھی جاتیں اور بکاؤ مال نہ ہونے کے سبب پبلشر انہیں ہاتھ نہ لگاتے۔

ایک لطیفہ ہے کہ ایک انگریز ادیب نے کہا کہ میں زندگی بھر نشر بولتا رہا اور مجھے پتہ ہی نہیں چلا کہ میں نشر بول رہا ہوں۔ نشر کی طرف یہ بے التفاتی ہمارے شعری مزاج کا وصف رہا ہے۔ پچاس مسودوں میں ایک مسودہ نشر کا بھی ہوتا ہے اور وہ اس قدر خام اور مبتدیانہ ہوتا ہے کہ اسے ہی مسترد کیا جاتا ہے۔ تک بندی سہل ممتنع ہے یا نہیں اس الجھن میں پڑے بغیر تمام شعری مجموعوں کو جزوی مالی اعانت دی جاتی ہے جو کتاب پر تو جزوی ہی خرچ ہوتی ہے باقی صاحب کتاب کی جیب میں جاتی ہے۔

اردو میں لائبریریوں کا حال بھی فساد زدہ شہر سے چھوٹی ہوئی ریل گاڑی کے مصداق ہے کہ باپ

چھت پر، بیوی کھچا کھچ بھرے ہوئے ڈبے میں لڑاکو عورتوں کے نرغے میں اور بچہ اس دراز ریش بوڑھے کی گود میں جس کی چیخوں سے پتہ نہیں چلتا کہ وہ لڑتی ہوئی عورتوں کو خاموش کر رہا ہے یا روتے ہوئے بچہ کو۔ اردو کتابوں کی الماری میں فسانہ آزاد، ابوالکلام آزاد اور جگن ناتھ آزاد ایک ہی صف میں کھڑے نظر آئیں گے۔ اسی صورتِ حال میں پروفیسر محی الدین بمبئی والا کا کتاب کو مرتب کرنا اور اردو ساہتیہ اکادمی کا اسے چھاپنا ایک عجوبہ سے کم نہیں۔

پیش لفظ

علوی صاحب کے ساتھ رفیقانہ ربط پچاس سال کے طویل عرصہ پر پھیلا ہوا ہے۔ اس دوران ہم نوالہ بھی رہے، ہم سفر بھی اور ہم سخن بھی۔ سخن کا دائرہ ادب سیاست، تاریخ، مذہب اور اردو گجراتی اور انگریزی کی کتابوں تک پھیلا ہوا تھا۔ وارث صاحب صحیح معنی میں کتابوں کے عاشق تھے۔ شہر کی تمام بڑی لائبریریوں کے ممبر تھے اور سکوٹر پر دو دو جھولیاں بھر کر کتابیں لاتے۔ وارث صاحب سینٹ زیورس کالج سے اکثر و دیا پیٹھ آتے جہاں میں اردو پڑھاتا تھا۔ و دیا پیٹھ کے لائبریرین کریٹ بھائی اور مجھ میں دانٹ کاٹے روٹی والا دوستانہ تعلق تھا۔ جتنی بھی نئی کتابیں آتیں وہ مجھے دکھاتے اور میں ان میں سے چند لائبریری کے دفتر میں داخل ہونے سے پہلے ہی وارث صاحب کے لئے نکال لیتا۔ اُن میں سے پسندیدہ کتابوں پر وارث صاحب کا تبصرہ میرے لئے دریائے علم ثابت ہوتا۔ وارث صاحب کے مکان پر جب ریاض لطیف، جنینت پرمار، شفاعت قادری اور یہ خاکسار جمع ہوتے تو وارث صاحب کی گوہر ریزی اور گوہر بیزی دیکھنے کے قابل ہوتی۔ وہ بہت ہی خوش گفتار اور بذلہ سنج آدمی ہیں۔ دراصل اُن کو جس ظرافت خدا کی اتنی بڑی دین تھی کہ غالب کی طرح انہیں بھی حیوان ظریف کہا جاسکتا ہے۔ کالج کے پروفیسروں کا تو کہنا تھا کہ جس طرح ڈاکٹر جانشن کے پاس بوزویل تھا جو اُن کی ہر ظریفانہ بات نوٹ کر لیا کرتا تھا وارث صاحب کے پاس بھی ایسا ایک بوزویل ہونا چاہیے۔ اُن کی یہ ظرافت اُن کے گجراتی ڈراموں میں کھل انھی اور کمال یہ ہوا کہ تنقید جیسے سنجیدہ اور اصطلاحوں اور جارگون سے بھری ہوئی ثقیل صنفِ ادب کو بھی اُن کی ظرافت نے لالہ زار بنادیا۔ انہیں صاحبِ اسلوب نقاد غلط نہیں کہا جاتا۔ یہ اسلوب ہی کا کرشمہ ہے کہ ایک طرف فقرہ بازی ہے تو دوسری طرف اقوال زریں کی چمک دمک۔ فضیل جعفری کا انکے بارے میں یہ کہنا بالکل درست ہے کہ سلیم احمد کے بعد وارث علوی نے فقرہ بازی کو اس مقام تک پہنچایا جہاں اب کسی اور کا پہنچنا دشوار ہے۔ میں نے اُن سے ایک بار پوچھا تم میں یہ ظرافت آئی کہاں سے۔ تمہارے والد صاحب تو بہت مذہبی اور مقطع آدمی ہیں۔ کہنے لگے یہ میری والدہ کا ورثہ ہے جو اپنے وقت میں اپنی سہیلیوں میں سب سے زیادہ بذلہ سنج خاتون تسلیم کی گئی تھیں۔

وارث علوی عمر میں مجھے سے پانچ چھ سال بڑے ہیں، اب وہ بیاسی کے پیٹھے میں داخل ہو چکے ہیں۔ محمد علوی اُن کے ماموں زاد بھائی ہیں اور اُن سے عمر میں چار مہینے بڑے ہیں، مظہر الحق علوی ان کے چچا زاد بھائی ہیں۔ میں جب کالج میں داخل ہوا تو پورے شہر میں وارث علوی کی تقریروں کی دھوم تھی۔ میرے دل میں اُن سے ملنے کی خواہش نے زور پکڑا، پتہ چلا کہ شعراء، حضرات کا ایک جم گھنا کلیم بک ڈیپو خاص بازار میں جمع ہوتا ہے۔ وہاں پہنچا تو محمد علوی، عادل منصوری اور ایک دو استاد شاعر فہم و ادراک سے پرے غزلیں سنارہے تھے۔ پھر وارث صاحب آئے، گورا چٹارنگ، خوش پوش، انگریز معلوم ہو رہے تھے، میں نے اپنا نام بتایا۔ انہوں نے بڑی محبت سے کندھے پر ہاتھ رکھ کر کہا۔ چلو سامنے ہوٹل میں بیٹھتے ہیں اور سمجھ میں آنے والی باتیں کرتے ہیں۔ میں اُن کی گل افشانی گفتار دیکھ کر حیرت زدہ رہ گیا۔ انہوں نے میرے بی اے کے نصاب کے متعلق بہت سی باتیں کیں۔ لیکن اتنی دلچسپ کہ اردو کا منظر نامہ نظروں کے سامنے آ گیا۔ میں یہاں عرض کر دوں کہ اس زمانہ میں یعنی ساٹھ کی دہائی میں محمد علوی نے پریم بھائی ہال میں ایک مشاعرہ منعقد کیا جس میں بشیر بدر، شہریار اور ہمل کرشن اشک نے شرکت کی۔ صدارت وارث علوی نے کی۔ وارث علوی نے انگریزی کے حوالے سے فائززم کے بعد کی دنیا پر اتنی دلچسپ اور پر مغز تقریر کی کہ لوگ سرشار ہو گئے۔ جدید شاعری کا یہ پہلا مشاعرہ تھا جس کے انعقاد کا شرف احمد آباد کو حاصل ہوا۔ اولیت کے کچھ اور سہرے بھی اکادمی کے وجود میں آنے کے بعد احمد آباد کے سر بندھے۔ مثلاً عصمت چغتائی، قرۃ العین حیدر اور علی سردار جعفری پر سیمیناروں کا اولین شرف احمد آباد ہی کو حاصل ہوا۔

وارث علوی مشائخین کے گھرانہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ وہ اپنے والد کے ساتھ مریدوں میں بھی جاتے رہے۔ نماز کے پابند تھے۔ ایک شوق انہیں یہ تھا کہ شہر کی مختلف مسجدوں میں نماز ادا کرتے۔ اس وقت یعنی ۱۶، ۱۷ برس کی عمر میں سکول کے زمانہ میں وہ سوٹ ٹائی اور فیلٹ ہیٹ پہنتے تھے۔ مسجد میں جا کر موزے، جوتے، فیلٹ ہیٹ، کوٹ اور پتلون بھی اتار لیتے کہ اندر شلوار پہنی ہوتی پھر وضو بنا کر جماعت میں شامل ہو جاتے۔ نماز کے بعد پھر پتلون، کوٹ، ٹائی، موزے، جوتے اور ہیٹ پہن لیتے۔ خوبصورت تھے اس لئے لوگ انہیں دلچسپی سے دیکھتے کہ اتنا ماڈرن لڑکا بھی نماز سے اتنا شغف رکھتا ہے۔

پھر کالج کے زمانے میں نئے طور طریقے ان کے اسلوب حیات کا حصہ بنتے گئے اور پرانی عادتیں ترک ہوتی گئیں۔

وارث صاحب رنگین مزاج کے آدمی ہیں، میں نے اتنا مست مولا آدمی نہیں دیکھا۔ ادب نواز دوست

انہیں گھیر کر کافی ہاؤس لے جاتے اور وہ وہاں خوب چمکتے۔ فلموں کا بہت شوق اور نہ جانے کیسے انگریزی ہندوستانی فلموں کا اہتمام ہو جاتا۔ مشہور اطالوی فلم 'بائی سکل تھیف' (Bicycle thief) دیکھ کر ہونل میں دوستوں کے ساتھ باتیں کر رہے تھے۔ فلم کا انتہائی دردناک انجام بیان کرتے کرتے آنکھوں میں آنسو آ گئے اور سب دوست بھی اداس ہو گئے۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ صرف کتابوں اور اپنے بچوں میں جنے۔ اپنی لڑکیوں کو ہی نہیں بلکہ اپنے نواسے نواسیوں تک کو انہوں نے اپنی گود میں بڑا کیا۔ کانکر یہ تالاب اور وہاں کے چڑیا گھر کے وہ عاشق تھے۔ بچوں کو لے جاتے اور جانوروں اور پرندوں کے سامنے خود بھی بچہ بن جاتے۔ باقاعدہ ورزش اور کانکر یہ تالاب کے دو چکر لگانا اُن کا روز کا معمول تھا۔ وہ تنقید میں سخت لیکن ادیبوں اور شاعروں سے میل جول میں بہت نرم اور خندہ جبیں تھے۔ علوی صاحب احباب نواز، کنبہ پرور اور مجلس ساز شخصیت کے مالک ہیں۔ کسی کے بھی دکھ درد کو دیکھ کر تلملا اٹھتے۔

اب رہا وارث علوی کے مضامین کا معاملہ تو میں نہ کوئی نقاد ہوں نہ کوئی مصنف، بلکہ ادب کا ایک ادنیٰ البتہ پر شوق قاری ہوں۔ اس سے قبل پاکستان میں وارث علوی کے مضامین کا ایک ضخیم انتخاب شائع ہوا تھا جو ہاتھوں ہاتھ لیا گیا۔ مگر ہندوستان نہیں پہنچا۔ وارث علوی کی ابتدائی کتابیں اب نایاب ہو چکی ہیں اور اسی لئے اس انتخاب کا وقت آچکا تھا تاکہ عام قارئین کو اُن کے اہم مضامین دستیاب ہو سکیں اس انتخاب میں زیادہ تر اُن کے نظریاتی مضامین ہیں اور یہ بھی کوشش رہی ہے کہ فلکشن پر اُن کے مضامین یکجا ہو جائیں۔ انہوں نے وافر پیمانہ پر افسانہ نگاروں اور شاعروں پر بھی لکھا ہے جن کے الگ سے انتخابات شائع ہو سکتے ہیں۔ وارث علوی بسیار نویں ہیں اور طوالت پسند بھی۔ افسانہ کا تجزیہ کرتے ہوئے وہ اپنی خلاقانہ تنقیدی صلاحیتوں سے ایسی فضا پیدا کرتے ہیں گویا افسانہ پر افسانہ لکھ رہے ہیں۔

اُن کے ابتدائی مضامین ترقی پسندی کے ردِ عمل کے طور پر لکھے گئے لیکن اس ردِ عمل نے وارث کے وسیع مطالعہ کا ایسا انچوڑ پیش کیا جس کی مثال اردو تنقید میں کم نظر آتی ہے۔ ادب اور سماج، ادب اور سیاست، ادب اور پروپیگنڈا، ادب اور عوام، ادب اور کٹ منٹ، ادب اور آئیڈیولوجی، ادب اور پیروئی مغربی، وغیرہ وغیرہ مسائل پر ہمارے یہاں اکثر و بیشتر تو محض رائے زنی ملتی ہے یا سرسری مضامین۔ وارث علوی نے ان موضوعات پر اس قدر جامع اور مبسوط طریقہ سے لکھا ہے کہ اکثر مضامین ان موضوعات پر حرفِ آخر بن گئے ہیں۔ اسی لئے ایک زمانہ میں کشور ناہید نے ہندوستان میں اپنے ایک ریڈیائی انٹرویو میں کہا تھا کہ ہمارے یہاں (پاکستان میں) نظریاتی تنقید نہیں ہے جیسا کہ آپ کے یہاں وارث علوی لکھ رہے ہیں۔ لیکن وارث

علوی کے یہاں کسی ایک نظریہ سے وابستگی نہیں ملتی۔ اُن کی نظر میں ادب بھی زندگی کی طرح اتنا وسیع اور رنگارنگ ہے کہ نظریات کی موجیں اور تصورات کے حباب پیدا کرتے ہوئے ناپیدا کنار اسمندر میں بدل جاتا ہے۔

یہ حقیقت ہے کہ وارث علوی نے اردو مراکز سے دور احمد آباد کے ایک قدیم طرز کے مکان میں مختلف کتب خانوں سے لائی ہوئی اور ذاتی طور پر خریدی ہوئی کتابوں کے ڈھیر میں بیٹھ کر صرف اپنے مطالعہ اور اپنی فکر سے ہندوپاک میں اپنا منفرد مقام پیدا کیا۔ وارث صاحب کا خوبصورت گھر ہمیشہ احباب سے بھر رہا تھا۔ انہوں نے اپنے آبائی مغلیہ اسٹائل کے گھر کو ایک میوزیم کی طرح سجایا تھا۔ ریمبراں، وان گو، گوگن اور چغتائی کی تصویریں دامنِ دل کو کھینچتی تھیں کہ دیکھنے کی چیز تو یہ ہیں۔ وارث علوی نے تیس سال تک تنہا اپنے خوبصورت باغیچے کی پرورش کی تھی۔ نرسری سے قسم قسم کے پودے لانا، کھاد مٹی اور گملوں کا خریدنا، گملوں کو رنگنا یہ اُن کا سب سے بڑا مشغلہ تھا۔ وارث ایک بے مثال باتونی شخص ہیں۔ ادب پر بولتے تو لگتا کہ تنقید کا دریا بہ رہا ہے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ ظریفانہ جملے بھی نکل جاتے کہ لگتا کہ لطیفہ بازی ہو رہی ہے۔ انگریزی، فرانسیسی اور روسی لٹریچر انہوں نے خوب پڑھا تھا۔ لائبریری میں جاتے تو انہیں دیکھ کر گجراتی کے مشہور شاعر اور انگریزی شاعروں کا غیر معمولی مطالعہ رکھنے والے نرجن بھگت لائبریرین سے کہتے کہ ناول اور ڈراما تو علوی کی طرح پڑھنا چاہئے۔ ایک کتاب رکھتا ہے اور اس کے قریب کی دوسری کتاب لے جاتا ہے۔ چارلس ڈکنز کو وہ ناول کا شیکسپیر کہتے تھے، انہوں نے ایک خاص ذہنی کیفیت کے تحت ڈکنز کے تمام ناول پڑھ ڈالے سوائے اس کے مقبول ترین ناول 'پک وک پیپرس' کے۔ ایک کتابوں کے میلے میں ان کی نواسی شنیہ نے یہ کتاب خرید کر انہیں پیش کی اور کہا کہ اس کتاب کو اب پڑھ ڈالئے ورنہ آپ کا اہوورا پن ہمارے لئے ایک دائمی خلش بن جائے گا۔ ٹالسٹائی، دوستو وسکی، چخوف، بالزاک، فلا بیر، آندرے ژید، سارتر، کامیو، ڈراما نگاروں میں ژان اینوئل، زیرادو، آئسکو، یو جین اونیل، ٹینیسی ویلیم، آر تھر ملیر، امریکی ناول نگاروں میں ہیمنگوے، اپ ڈائک جان اور مارکونز کے علاوہ انگلستان لاطینی ناول نگاروں کے وہ پرستار رہے ہیں۔ شاعروں میں جان ڈن، جارج ہربرٹ، کیٹس، ورڈز ورتھ اور ایلین کو انہوں نے خوب پڑھا اور ان پر خوب گفتگو بھی کی۔ ہارڈی، جارج ایلین، جین آسٹن، جوزف کانراڈ کے علاوہ جدید لکھنے والوں میں ان کے پسندیدہ نام ہیں کننگز لے ایمس، جان وین، جمپا لاہری، خالد حسینی اور بہت سے لوگ جن کی کتابیں اُن کے امریکی دوست انہیں بھیجا کرتے ہیں۔ دراصل وارث کہا کرتے ہیں کہ پڑھنے کی آرام کرسی چھوڑ کر لکھنے کی سخت اکڑنوں کرسی پر بیٹھنا میرے لئے گھائے کا سودا ہے۔ لیکن ہمیں تو اُن

کے لکھنے پڑھنے اور اندازِ گل افشائی گفتار سے فائدہ ہی فائدہ پہنچا ہے۔

وارث علوی کا گجراتی ادب کا مطالعہ بھی اچھا ہے اور گجراتی ادیبوں اور شاعروں سے بھی اچھے تعلقات ہیں۔ گجراتی کے جلسوں میں جب انہیں بولنے کو کہا جاتا تو مرحوم اوماشکر جوشی خاص طور پر کہتے کہ اردو ہی بولئے۔ سریش جوشی جو جدید گجراتی ادب کی ایک عظیم شخصیت تھے کے تعزیتی جلسہ میں مختصر لیکن اتنی خوبصورت اردو میں تقریر کی کہ جلسہ کے بعد مرحوم بگل ترپانھی نے اُن سے کہا کہ کتنی میٹھی زبان میں آپ نے بھاشن دیا۔ وارث صاحب نے فوراً کہا کہ صاحب بھاشن تو آپ لوگ کرتے ہیں، ہم تو قوالیاں گاتے ہیں۔

اب میں میرے دل و جاں سے قریب بزرگ دوست کے متعلق گفتگو کے اس سلسلہ کو اس دعا پر ختم کروں گا۔ حیاتِ مستعار کے جو بھی سال اُن کے لئے ودیعت ہیں اُن میں وہ اسی طرح تقریروں میں قوالیوں کا وجد پیدا کرتے رہیں اور اپنی تحریروں کو اقوالِ زرّیں سے سجاتے رہیں۔ آمین۔

ان مضامین کے تعلق سے یہ کہنا تحصیل حاصل ہے کہ ان کی فراہمی میں بڑی دقتوں کا سامنا رہا۔ اول تو علوی صاحب کی مطبوعات اب دستیاب نہیں ہیں پبلشرز نے بھی ہاتھ اونچے کر دیئے۔ ان کی پہلی طباعت جن رسائل میں ہوئی ان رسائل کا تلاش کرنا بھی دشوار تھا۔ تاہم چند دوستوں نے اس میں بڑا تعاون کیا۔ بعضوں نے زیرِ کس روانہ کئے تو بعضوں نے اصل متن بھجوایا، خود علوی صاحب نے اپنی نادرست طبیعت کے باوجود اپنی پرانی الماریوں کو کھنگالا اور جو کچھ بھی ہاتھ لگا اس خاکسار تک پہنچایا۔ اس سلسلے میں نائب رجسٹرار صفری بیگم بخاری اور اس کتاب کے کمپوزر عرفان باغبان کو بھی خوب زحمت اٹھانا پڑی۔ اکادمی میں خستہ حالت میں پڑی ہوئیں دو چار کتابیں پائی گئیں جب کہ کمپوزر کو دو دو تین تین بار متن کمپوز کرنا پڑا اس لئے کہ ایک ہی مقالہ کی مختلف نقلیں حاصل ہونے لگیں۔ خیر! اس کام کو پورا ہونا تھا اور بہر حال بڑی نفاست کے ساتھ یہ کلام پورا ہوا۔

اردو اکادمی کے لائق رجسٹرار، فاضل مدیر اور ہمہ جہت شاعر اور ادیب شری ہرشد بھائی تریویدی کے ہم بہت ہی ممنون ہیں کہ آپ نے اس کتاب کی ترتیب و تدوین نیز production میں انتہائی دلچسپی کا ثبوت دیا، قیمتی مشوروں سے نوازا اور بجٹ کے دامن کو وسیع کر دیا۔

اس کتاب کی ترتیب و تدوین کی تمام تیاریاں پیر محمد شاہ لاہری میں ہوئیں لہذا یہاں کے اراکین خصوصاً جناب شاہین بانو قادری نے پروف نکلوانے اور اوراق کی ترتیب میں بڑی مہارت کا ثبوت دیا۔

آخر میں عزیز دوست پروفیسر ثار احمد انصاری کہ جن کے تعاون کے بغیر اس عظیم فن پارہ کا تکمیل تک پہنچنا دشوار تھا۔ میں ان تمام دوستوں، عزیزوں اور خاص کر علوی صاحب کا بے حد شکر گزار ہوں کہ جنہوں نے نامساعد حالات میں بھی حوصلہ نہیں ہارا۔ وہ ایک ایک لفظ کو بین السطور پڑھتے اور اغلاط کی تصحیح کرتے اگرچہ نتیجہ میں ان کی بینائی بھی متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکی۔

اور آخر میں خداوند قدوس کا شکر گزار ہوں کہ جس نے اس ہیچ مداں اور نااہل کو اس ادب پارے کی تکمیل کی توفیق عطا کی۔

فہرست

17	تذکرہ روح کی اڑان کا گندی زبان میں	۱
39	اے پیارے لوگو، تم دور کیوں ہو	۲
61	قافیہ تنگ اور زمین سنگلاخ ہے	۳
89	کنواں اور پانی کی منگی	۴
117	ضیق النفس اور بھونپو	۵
147	کٹ منٹ	۶
165	لحمن داؤدی	۷
183	معنی کونسی چٹان پر بیٹھا ہے	۸
197	احتجاجی ادب کا مسئلہ	۹
209	نمائیات اور اخلاقیات کی کشمکش	۱۰
233	غالب کی شاعری سے متعلق ہمارا تنقیدی رویہ	۱۱
263	پیشہ تو سپہ گری کا بھلا	۱۲
275	پیروی مغربی	۱۳
289	قصہ جدید و قدیم	۱۴
311	آئیڈیولوجی کا مسئلہ	۱۵
321	آواں کا رد	۱۶
357	منہجی اور مثبت اقدار کا مسئلہ	۱۷
381	ادب اور فنائیت	۱۸

413	سماجی ادب کی بحث	۱۹۔
437	ناول پلاٹ اور کہانی	۲۰۔
453	شاعری اور افسانہ	۲۱۔
469	پورٹ واثری پورٹ واثری	۲۲۔
487	فلاپیر اور مادام بواری	۲۳۔
503	اجتہادات روایت کی روشنی میں	۲۴۔
527	جدید افسانہ کا اسلوب	۲۵۔
563	استعارہ اور نثر الفظ	۲۶۔
601	افسانہ نگار اور قاری	۲۷۔
627	ناول بن جینا بھی کوئی جینا ہے	۲۸۔
635	افسانہ کی تشریح: چند مسائل	۲۹۔
653	کچھ بچا لایا ہوں	۳۰۔

تذکرہ زُوح کی اُڑان کا گندی زبان میں

بتخانہ چیر

وارث علوی



گجرات اردو سہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

تذکرہ رُوح کی اُڑان کا گندی زبان میں

گرد سے اُٹی فضا کو صاف کرنا تصحیح اوقات ہے، بلکہ ممکن بھی نہیں۔ وقت گزرنے کے ساتھ گرد خود ہی بیٹھ جاتی ہے۔ وہ تمام ادھ کچرے تصورات جو ادبی فضا میں ذروں کی مانند اڑتے رہتے ہیں، اس وقت تک دکھائی بھی نہیں دیتے جب تک تنقید کی کرن کی زد میں نہیں آتے۔ ایڈیڈ کے نام خطوط میں، سمینار کی دو منٹ والی تقریروں میں، اس انٹرویو میں جو سقراط کا بقراط لیتا ہے، اس ادبی شام کی گفتگو میں جس کا ادب میں وہی مقام ہے جو شامِ اودھ کا دنیا کی دوسری شاموں میں ہے، یہ نیم پختہ باتیں، یہ بے سوچی سمجھی رائیں، دھندلے غبار کی مانند مطیع تنقید پر بلند ہوتی ہیں اور اہل نظر کو آشوبِ چشم اور اہل فکر کو ضیقِ نفس میں مبتلا کرتی ہیں۔ تنقید محلہ کا وہ میدان بن گئی ہے جس پر ہر آدمی کو حق ملکیت حاصل ہے۔ چنانچہ ایک صاحب اپنی پھنی ہوئی نفسیات کی درمی لاکر جھٹکتے ہیں۔ ان کے قریب ایک اور صاحب اپنی سائیکل ٹھیک کر رہے ہیں۔ ان کے فلسفہ کا ٹائر برسٹ ہو گیا ہے۔ ان بزرگوار کو دیکھیے، اپنا مطالعہ ٹھکانے لگانے کے لیے پورا ویسٹ پیپر باسکٹ، میدان کے بچوں بچ اوندھا کر گئے اور اب اقوالِ زریں کی چٹھیاں چاروں طرف اڑ رہی ہیں۔ جی ہاں! وہ حضرت نبی کے کھبے سے لاؤڈ اسپیکر باندھ رہے ہیں۔ شام کو سیاست پر دھواں دھار تقریر ہوگی۔ انھیں دیکھیے! جمالیات کی درس گاہ میں استاد ہیں سفید براق پوشاک پہن کر نکلتے ہیں تو اس خوف سے کہ کہیں شریر لونڈوں کی شرارتوں سے کپڑے داغدار نہ ہو جائیں ادب کی سرزمین سے دوبانس اوپر ہی چلتے ہیں۔ وہ ہمیشہ حسن کا ذکر کریں گے، ادب اور ادیب کا نام نہ لیں گے۔ وہ جو ان سے پہلو بچا کر چل رہے ہیں۔ وہ سردے ڈیپارٹمنٹ کے میرنشی ہیں۔ ان کے پاس تمام چھوٹے بڑے ادیبوں کی فہرست ملے گی۔ بھولے سے اگر حسن کا ذکر آ گیا تو سجدہ سہواں کریں گے۔ آپ نے ٹھیک سمجھا، وہ سکول کے ہیڈ ماسٹر ہیں۔ علیحدہ ہی پاجامہ پہنے ادب کی غلام گردشوں میں مہلا کرتے ہیں انھیں سوالات پوچھنے کا بہت شوق ہے، لیکن نہ خود جواب دیتے ہیں نہ دوسروں کے جوابات سنتے ہیں۔ وہ صاحب جو کھادی پہنے آ رہے ہیں محلہ میں ان کا چودھراپا مشہور ہے۔ وہ نہ ہوں تو چھو کرے دیوار کی آڑ میں اجابت کرنے بیٹھ جائیں اور بہو بیٹیوں کی آبرو سلامت نہ رہے۔ ان کے گھر کے سامنے وہ نستعلیق ڈرائنگ روم ہے جس کے صاحب خانہ باپ کی داڑھی اور ماں کے اسلامی نام سے شرماتے ہیں، اور قومی دھارے سے بات شروع کرتے ہیں اور اردو ادب کے غیر ہندوستانی عناصر پر تان توڑتے ہیں۔ وہ ادب کا نقشہ اس طرح بدلنا چاہتے ہیں جس طرح ناؤن پلاننگ افسر شہر کا نقشہ بدلتا ہے۔ ان

کے نزدیک خیالات سنگ و خشت اور قد ریں چوب و آہن ہیں جو پی ڈبلیو ڈی کے گودام سے چٹھی بتا کر حاصل کی جاسکتی ہیں۔ وہ دیسی لکھنے والوں کو اس نظر سے دیکھتے ہیں گویا وہ پیدل رکشا والوں کا مفلوک الحال طبقہ ہے جو لنگی میں ہاتھ ڈالے چوڑا سہلاتا رہتا ہے۔ صاف بات ہے کہ ٹکنو لو جیکل دور میں جب تک ہر ادیب ہوائی جہاز کے پکلاٹ کی طرح چاق و چوبند اور صحت مند نہیں ہوگا دیسی کیسے ترقی کرے گا۔

بہر حال کچھ ہو، اس میدان کی چہل پہل مجھے پسند آئی اور میں بھی اس میں دھم سے کودا ابھی کمر پر ہاتھ رکھ کر کھڑا بھی نہ ہونے پایا تھا کہ اس کھڑکی سے آواز آئی جس میں بہار شریف کے ایک افسانہ نگار کھڑے ہوئے تھے۔ وہ کہہ رہے تھے اس میدان پر صرف ڈھائی آدمیوں کا اجارہ ہے۔ ایک وزیر آغا، دوسرے شمس الرحمان فاروقی اور آدھے وہاب اشرفی۔ یہ حیدری کلام سن کر کلیجہ دھک سے رہ گیا۔ وہ تین ہزار تین سو اور تیرہ صفحات جنہیں بغل میں دابے ہوئے تھا ان کا شمار نہ تین میں تھا نہ تیرہ میں لہذا انہیں باندھا سوتلی کی گرہ میں اور چاہا کہ چپکے سے کھسک جاؤں کہ چودھری صاحب سامنے سے آتے ہوئے دکھائی دیے۔ رہے سہے ہوش بھی غائب ہو گئے۔ انہوں نے مجھے اس طرح گھور کر دیکھا گویا مضامین کا پلندہ نہیں باندھ رہا بلکہ ازار بند کھول کر دیوار کی آڑ میں کھڑا ہونے کی تیاریاں کر رہا ہوں۔ کہنے لگے..... ”ماشاء اللہ! کافی کچم شمیم مضامین لکھتے ہو۔ کون سی چکی کا پسا کھاتے ہو۔“ اس سے پیشتر کہ کچھ عرض کروں نگر پر سے ایک صاحب بولے۔ ”پی ایل اے کے گینہوں کی درآمد بند ہونی چاہیے اس دیسی میں“ لوگوں کا مجمع جمع ہو گیا۔ کوئی کہہ رہا تھا ایلٹ اور پاؤنڈ کی بیساکھیوں کے بغیر دو قدم نہیں چل سکتے۔ دوسری طرف سے آواز آئی۔ ”آخر فارسی ادب کا ذکر کیوں نہیں کرتے۔ وہ تو ہم سے بہت قریب ہے۔“ ایک اور صاحب نے لقمہ دیا۔ ”انگریزی ادب تو دور انحطاط سے گزر رہا ہے۔ ان ملکوں کا ادب پڑھنا چاہیے جو ترقی یافتہ ہیں مثلاً روس“ وہ صاحب جو بجلی کے کھمبے سے لاؤڈ اسپیکر باندھ رہے تھے بولے۔ ”اب آپ انہیں زیادہ پریشان نہ کریں۔ ان کا کوئی بھروسہ نہیں۔ بہیمانہ تشدد میں یقین رکھتے ہیں۔“ ایک کہرام برپا ہو گیا۔ کان پڑی آواز سنائی نہ دیتی تھی۔ بجلی کا کھمبا جو علم کی روشنی کا مینار تھا اب اکہ مکہ صوت سے سج چکا تھا وہیں سے آواز آئی۔ ”آج کا جلسہ انہی وزیر کی صدارت میں ہو رہا ہے جن کی سرپرستی اس رسالے کو حاصل تھی جس میں بہیمانہ تشدد کی تشہیر ہوئی تھی اب ہم بھی دیکھیں گے ایسے مضامین کہاں چھپتے ہیں۔“ مجمع میں سے کوئی چیخا ”ڈاک سے آئی ہوئی جدیدیت کو بذریعہ ڈاک واپس کیا جائے۔“

میں سوچتا ہوں لو لے لے ہاتھوں سے پتھر او بھی تو نہیں ہوتا۔ اسی لیے ہماری تنقید میں لذت سنگ تک نہیں محض دروسری ہے۔

ادھر ادھر سے مقابل کو یوں نہ گھائل کر

وہ سنگ پھینک کہ بیساختہ نشانہ لگے

(زبیر رضوی)

میں سوچتا ہوں کیا افکار و خیالات بھی جغرافیائی حدود میں قید ہیں۔ کیا دنیا کے بہترین دماغوں نے تاریخ

کی مختلف منزلوں میں جو کچھ سوچا اور محسوس کیا ہے وہ میرا ورثہ نہیں۔ فکر و نظر کی دنیا میں زمان و مکان فریب نظر ہیں۔ خیال پانچ ہزار فرسنگ اور دو ہزار سال کی مسافت چشمِ زدن میں طے کرتا ہے اور وہ جو خیالات کی دنیا کے سیاح ہیں ان کے ذہن کو رنگ و نور سے مالا مال کرتا ہے۔ اسی لیے شیکسپیر اور ایلین کی قیمت پر مجھے نہ پہلی بھیبت کا شاعر قبول ہے نہ ہاتھ رس کا نقاد۔ میں حصاروں کا باندھے والا نہیں توڑنے والا ہوں اور میرے ذہن کی سیمائیں سوراشتر کے لوگ گیتوں سے شروع ہوتی ہیں اور آکس لینڈ کے اساطیر پر ختم ہوتی ہیں۔ میں ایسی باتیں نہیں سمجھتا کہ ایک طرف ایلین ہے اور دوسری طرف گور کی کیونکہ ادب میرے لیے جانوں کی جو تم بیزار نہیں بلکہ غمِ دل اور غمِ روزگار کا وہ بیان جاں گداز ہے جو ذہن کو منور اور دل کو محفوظ کرتا ہے۔

ایک صاحب کہتے ہیں کہ میں Egoist ہوں۔ انھیں کون بتائے کہ میں کوئی چاق پتو بند بیوروکریٹ نہیں، وہ پروفیسر نہیں جو ڈھائی لاکھ کے وظیفہ پر ان موضوعات پر تحقیق کرتا ہے جن پر کام کرنے والے پیٹ پر پتھر باندھ کر کام کر چکے۔ میں اساتذہ کی کانفرنس کے پریسیڈیم کا صدر نہیں۔ ادیبوں کے وفد کا لیڈر نہیں کسی میموریل کا ڈائریکٹر نہیں، کسی ادبی آبِ شرم کا مہارشی نہیں۔ وزارتِ تہذیب کی آنکھ کا تارا اور ساہتیہ اکادمی کا راج ڈلارا نہیں۔ ترقی کا یہ حال ہے کہ پہلے اردو پڑھاتا تھا، پھر فارسی پڑھائی اور اب انگریزی پڑھاتا ہوں۔ اور انشاء اللہ سال دو سال میں پھر فٹ پاتھ پر جوتیاں چٹختا، گھٹنوں تک لہراتے ازار بند سے کمر کستا لوگوں سے پوچھتا پھروں گا کہ اب کون سے مضمون میں ایم اے کروں کہ کم از کم کفن دفن کے انتظام کے لیے بیت المال کی طرف دیکھنا نہ پڑے۔ وہ جو اسرارِ کائنات اور موڑِ حیات سے پردے اٹھاتے ہیں، وہ جو لائنِ عقدوں کا حل تلاش کرتے ہیں، وہ جو تمام سوالوں کے جواب اپنی پتلون کی کچھلی جیب میں لیے پھرتے ہیں میں ان سے پوچھتا ہوں کہ خدا اس راز سے پردہ اٹھاؤ کہ وہ کون سا ضبط و جنون ہے جو اردو ادیب کو کاغذ پر قلم رکھنے پر مجبور کرتا ہے جب کہ اپنے قلم سے وہ کوڑی نہیں کماتا، ستر کروڑ کے دیس میں پانچ سو کی تعداد میں چھپنے والے رسالوں میں لکھتا ہے تو شہرتِ طللی کی گالی کھاتا ہے۔۔۔۔۔ سب سے کہتا پھرتا ہے کہ وہ شاعر ادیب اور نقاد ہے جب کہ اس کی کتاب کو شایع کرنے کے لیے کوئی ادارہ تیار نہیں کیونکہ اشاعت گھروں کو ان اساتذہ کی کتابیں چھاپنے سے فرصت نہیں جن کے اخباری تراشوں، صحافتی تحریروں، اور obituaries کی وہ قدر و قیمت ہے جو جگر کاوی سے لکھے ہوئے مضامین کبھی وصول نہ کر پائے۔ طفل ایغو کے پالنے پوسنے والوں کے تھن کیسے ہوتے ہیں وہ دیکھنا ہو تو ان لوگوں کی طرف نظر کرو جنہوں نے ادب کو ترقی کوشی کے بہتر میزبانیوں والے ادارہ میں بدل دیا ہے۔ ان لوگوں کو زیب دیتا ہے کہ وہ ادب کی نفیس نفیس باتیں کریں اور فوائد الفواد والی زبان بولیں۔ ادب ان کے لیے ترقی ہے، شخصیت کی زینت اور دانشوری کی آرائش ہے، تہذیب و شائستگی اور شریفانہ مشغلہ ہے۔ مجھ جیسے کئے پھٹے لوگوں کے لیے ادب زینت و زیبائش نہیں بلکہ ایک جذباتی ضرورت اور ایک روحانی طلب ہے۔ مردہ خیالات کا کبارِ خانہ نہیں بلکہ زندہ تجربات کی وادی پر بہار ہے۔ خلعتِ دانشوری کی زرکاری نہیں بلکہ برہنہ کھال پر گزرتے وقت کے ان لمحات کی جنہیں تخلیقی تخیل نے توانا تجربات کے شراروں میں بدل دیا ہے حدت اور شدت کو محسوس کرنے کا نام ہے۔

ایک نوجوان بزرگوار فرماتے ہیں۔ ”وارث علوی وغیرہ کو کوئی تو سمجھا سکتا ہے کہ تنقید کی زبان کا کیا معیار اور نمونہ ہے۔ اور کچھ نہیں تو خلیل الرحمن اعظمی، وحید اختر، وزیر آغا اور فاروقی وغیرہ کی تنقیدی تحریریں سامنے ہیں۔“

نہیں صاحب! کوئی مجھے سمجھا نہیں سکتا۔ وہ جو سمجھانے آتے ہیں پو پلے منہ سے باتیں کرتے ہیں، کیونکہ انھوں نے اپنے تمام دانت اکھڑا لیے ہیں۔ نقاد کو شریف بنانے والے تمام ہتھ کنڈوں سے میں واقف ہوں۔ کچھو کا ڈنک نکال لیجیے وہ صرف ایک لعاب دار کیڑا رہ جاتا ہے۔ میں ان لوگوں میں سے نہیں ہوں جو گندے دنوں کا قضہ معطر زبان میں سناتے ہیں، اور روح کے جہنم زار کا بیان خس خانوں کی زبان میں کرتے ہیں تاکہ نفاست پسندوں میں نفیس کہلا سکیں۔ میں جانتا ہوں کہ بیوقوفوں پر تنقید ممکن نہیں، انھیں صرف بے نقاب کیا جاسکتا ہے اور بے نقاب کرنے میں نقاد کو جو ابلیسی لذت ملتی ہے اس کی تلچھٹ پر میں نے کبھی قناعت نہیں کی، جام پر جام لندھائے ہیں۔ غیظ و غضب محرک فکر و خیال ہے اور اس سرچشمہ پر شرافت اور مصلحت کی دیوار چننے کا کام میں نے دوسروں کے سپرد کر رکھا ہے۔ میں جب ڈھائی تو لے کے شاعر کو سورا اور تنقید کے بونے کو باون گرا کہنے سے انکار کرتا ہوں تو لوگ میری زبان کو غیر مہذب کہتے ہیں۔ کاش وہ یہ بھی دیکھتے کہ فلک سیرتخیل کی معجز نمایوں کا ذکر میں کس دُور شوق سے کرتا ہوں۔ اس وقت انھیں پتہ چلتا کہ وہ جس کی نفرت بھی عمیق اور محبت بھی عمیق ہے اس کے مغلطات بھی شدید اور اس کے ملفوظات بھی شدید ہوتے ہیں۔ ادب کا ذکر بھی ذکر یار کی طرح حسین و دل آویز ہونا چاہئے اسی لیے مجھے مکتبی تنقید کا جارا گون ٹھنڈے ہاتھ کا مصافحہ اور بیمار مولوی کا وعظ معلوم ہوتا ہے۔ جب ذہن جو م فکر اور دل و فہم جذبات سے لرزتا ہو تو فردغ مے کا اثر اسلوب کے رنگ رخسار پر دیکھا جاسکتا ہے۔ سکہ بند خیالات اور بے ضرر جذبات کی حامل تنقید کا برفانی اسلوب ان لوگوں کے لیے ٹھیک ہے جو گھر کی چہار دیواری میں محبوب حسینہ کی مانند نئے افکار اور نئے جذبات کی شوخ نگاہی کی تاب نہیں لاسکتی۔ ایسے لوگ کوثر و تسنیم میں دھلی ہوئی زبان لکھ سکتے ہیں کیونکہ فردوس کے یہ چشمے ذکر پاک کے لیے مناسب سہی، لیکن جامہ اہرام کے دھبے دھونے کے کام کے نہیں۔ میں تنقید کے ہونقوں کی مانند بے سرو پا جملے نہیں لکھتا لیکن میں تنقید کے بقراطوں کی طرح اس خوش فہمی میں بھی مبتلا نہیں رہتا کہ میرے قلم سے نکلا ہوا ہر جملہ اپنے جبروں میں علم و عرفان کا سوکینڈل پاور کا بلب و بائے طلوع ہو رہا ہے۔ یہ انکسار ننھوتے پنہاں کا نقاب نہیں بلکہ ثمر ہے اپنی ذات پر اعتماد کرنے کا گو میری ذات کی قیسم چھ پیسے سے زیادہ نہیں۔ میں یہ قیمت جانتا ہوں اسی لیے ایوان ادب میں صدر نشینی کو لپٹائی نظر سے دیکھے بغیر صفت نالین میں اپنی جگہ ڈھونڈ نکالتا ہوں، لیکن جہاں بیٹھتا ہوں خود اعتمادی اور بے نیازی سے بیٹھتا ہوں۔ اور جانتا ہوں کہ جو ہم نشین ہیں وہ صدر نشینوں کو لپٹائی نظروں سے دیکھ رہے ہیں اور نہیں جانتے کہ صدر الصدور کی چوڑوں کے نیچے علم و ادب کی شمعوں کا چراغاں نہیں ہو رہا ہے۔ بے وقوف انکسار کو کمزوری اور بے نیازی کو احساس کمتری سمجھتا ہے۔ اتنا نہیں سمجھتا کہ رشک وہاں پیدا ہوتا ہے جہاں آدمی اس چیز کی طلب کرتا ہے جو اس کے پاس نہیں اور دوسروں کے پاس ہے۔ جس زبان اور جس اسلوب کی مجھے ضرورت نہیں وہ میرے لیے قابل رشک بھی نہیں چاہے وہ فاروقی کا ہی اسلوب کیوں نہ ہو۔ ایک صاحب فرماتے ہیں کہ میں نے سلیم احمد کے اسلوب کی نقل اڑائی ہے۔

پہلی بات تو یہ کہ ایسے لوگ سلیم احمد کو بعینہ، انہی نظروں سے دیکھتے ہیں جن نظروں سے نوجوان لڑکیاں راجیش کھنہ کو اور مسلمان نوجوان دلیپ کمار کو دیکھتے ہیں۔ اسے انگریزی میں Doting کہتے ہیں۔ یعنی حلق کی حد کو پہنچی ہوئی پرستش۔ آدمی کا ادب سے تعلق بھی ایک باشعور اور ذہین آدمی کا تعلق ہوتا ہے، اُن کچی کنواریوں کا عشق نہیں جو اپنے Idol کے کاشانہ کی دیواروں پر بوسوں کے سُرخ نشانات بناتی ہیں۔ ایسے لوگوں کی تنقیدیں سپاس ناموں، تقریظوں، تعزیتی تجویزوں اور تہنیتی تقریروں سے آگے نہیں بڑھتیں، اور ہمارے یہاں ان چیزوں کی دھوم دھام ہے۔ دوسری بات یہ کہ میں یہ قبول کرتا ہوں کہ کلیم الدین احمد اور سلیم احمد مجھ سے بڑے نقاد ہیں۔ منجملہ دوسری وجوہات کے اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ مجھے جن لوگوں کا سابقہ ہے وہ ان لوگوں سے بہت چھوٹے ہیں جن کا سامنا ان دو حضرات کو تھا۔ بڑے لوگ شیر کا شکار کرتے ہیں۔ مکھیاں مارنے کے لیے اللہ تعالیٰ مجھ جیسے تیس مار خانوں کو جنم دیتا ہے۔

ایک اور صاحب ہیں جنہوں نے میرے ذہن کو لذت پرست کہا ہے۔ عربی میں ایک کہاوت ہے کہ احمق وہ ہوتا ہے جو نیم احمق سے زیادہ قابل برداشت ہو، احمق زندگی میں ملتے ہیں، نیم احمق تنقیدوں میں نظر آتے ہیں۔ اسی لیے زندگی تنقید سے زیادہ قابل برداشت ہے۔ تنقید میں مہذب زبان کا تقاضا بھی شاید اسی لیے کیا جاتا ہے کہ نیم احمق نیم خواندہ لوگ اپنی احمقانہ باتیں کرتے رہیں اور کوئی ان کی سرزنش نہ کرے۔ ایسی پھبتیاں بقول ڈاکٹر جاسن مکھی کا گھوڑے کو ڈنک مارنا ہے۔ لیکن مکھی مکھی ہے اور گھوڑا گھوڑا۔ ذہنی لذت پسندی کا الزام ہمارے نقادوں کا محبوب مشغلہ رہا ہے۔ میں پوچھتا ہوں کیا بادلیر کا ذہن لذت پرست تھا۔ اگر تھا تو ڈانٹنے کے بعد دوسرے جہنم زار کو اپنی شاعری میں تخلیق کرنے کی کیا ضرورت تھی۔ ایک جادو جگانے والے اسلوب میں فلا بیر نے ایما بوری کے خُسن کا بیان کیا ہے۔ کیا یہ کام اس نے زبان کی چادر کے نیچے ایما کی پنڈلیاں سہلانے کے لیے کیا تھا۔ کیا جائیس نے میری بلوم کی خود کلامی اپنی تہد میں ہاتھ ڈال کر لکھی تھی۔ میں پوچھتا ہوں جو زبان میں اب لکھ رہا ہوں اس زبان کے علاوہ ان احمقوں کی باتوں کا جواب دوسری کون سی زبان میں ممکن ہے۔

اس نقاد کے سامنے جس نے ادب میں تنقید کا شفا خانہ کھولا ہے، شاعر محسوس کرتا ہے کہ وہ آگینہ غزل میں صہبائے اندیشہ نہیں، بلکہ ہاتھ میں قاردرے کی بوتل لیے کھڑا ہے اور منتظر ہے کہ دیکھیں کون سا مرض تشخیص اور کون سا نسخہ تجویز ہوتا ہے۔ زنا نہ اور مردانہ بیماریوں کے ماہر حکیموں کے اشتہارات کی مانند عطایوں کی تنقیدیں بھی شاعرانہ بیماریوں کا سائن بورڈ نظر آتی ہیں۔ انھیں پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ اب تو ادب میں سوائے نقاد کے کوئی اور صحت مند اور نارمل آدمی نہیں رہا۔ دوسروں کو پاجی اور خود کو ناجی، دوسروں کو بیمار اور خود کو مسیح الزماں سمجھ کر بات کیجیے اور پھر دیکھئے تنقیدی اسلوب میں کیسے ہر لفظ موچھوں کو بل دیتا ہوا اور ران پر ہاتھ مار کر پہلوان کی طرح اینڈتا ہوا نظر آتا ہے۔ ایک ہم ہیں کہ زندگی بھر چار پائی پر کسبل اوڑھے بیمار ادب پڑھتے رہے اور ایک یہ بھی ہیں جن کے ذہن کے کھلے میدانوں میں تندرست خیالات قطار باندھے ورزش کرتے رہتے ہیں۔

لیڈر نقاد خود اعتمادی کی دولت سے مالا مال ہوتا ہے۔ سمجھتا ہے کہ محض نقاد بن کر اس نے اپنی ان

صلاحیتوں کو غارت کیا جو قوموں کا مقدر بدل سکتی تھیں۔ فنکار نے تو ہمیشہ محسوس کیا کہ ”ہو کر سید بنے چمار سلیم“ اور شعر کہنے کے بعد ماتھا کوٹا کہ دھوبی کے بھر ہوتے تو کسی کے کام آتے۔ تشلیک، تذبذب، کشمکش، پیچ و تاب، دار و گیر، زمین سے الجھاؤ، آسمان سے جھگڑا فنکارانہ خمیر کا حصہ ہیں۔ سب کچھ ہوتے ہوئے کچھ نہ ہونے کا احساس فنکار کو باغ جہاں میں موج صبا کی طرح سبک سیر بناتا ہے۔ کچھ نہ ہوتے ہوئے بھی بہت کچھ ہونے کا بھرم نقاد کو مال گاڑی کی طرح بھاری بھر کم بناتا ہے۔ خلائی جہاز..... فنکار کا تخیل، یہ کہہ سکتا ہے کہ فضا کے بیکراں میں ایک چمکتا ہوا ذرہ ہوں۔ مال گاڑی تو یہی کہے گی کہ کاٹھ گودام سے کاٹھ مال لادے کاٹھ کے اتوؤں کو سبق پڑھانے جارہی ہوں۔ لیڈر نقاد جب بھی تنقید کے میدان میں آتا ہے تو لگتا ہے گویا کلیم اللہ کو وہ طور سے احکام ربانی لیے اتر رہے ہیں۔ شاعروں کی بستیوں میں اس کا نزول ہمیشہ اس مفروضہ کے تحت ہوتا ہے کہ اس کی غیر حاضری میں بے غسلوں نے پچھڑے کی پرستش شروع کر دی ہوگی۔

ایلیٹ نے بتایا ہے کہ تنقید وہی اچھی ہوتی ہے جو Descriptive ہو لیکن prescriptive تنقید لیڈر نقاد کے خون میں بسی ہوتی ہے کہ عطائی کا کام ہی نسخے لکھنا ہے۔ وہ تو چاہتا ہے کہ شاعر کے ذہن میں مضامین غیب سے نہیں اس کی جیب سے پہنچتے رہیں اور تلمیذ الرحمن بننے کی بجائے وہ اس کا شاگرد بنے اور تختہ سیاہ پر چاک کی خراش اس کے لیے نوائے سروش ثابت ہو۔ اگر شاعر گلستان کا قافیہ باندھتا ہے تو لیڈر نقاد اسے افغانستان کا قافیہ سمجھاتا ہے وہ اتنی سی بات نہیں جانتا کہ جس طرح زمین اپنی سطح پر بہنے والی ہر چیز کو جذب کرتی ہے، فنکار بھی گرد و پیش کی دنیا کو اپنی ذات میں جذب کرتا رہتا ہے۔ دریا آشام کو لیڈر نقاد تنقید کے نوک خار پر قطرہ شبنم پیش کرتا ہے۔ فنکار پوری کائنات کو زیر دام تخیل لاتا ہے اور نقاد اسے وہ بلائینگ پیپر چبانے کو دیتا ہے جس سے اس نے اپنے سیاسی آقاؤں کی شاطرانہ تحریروں کی روشنائی خشک کی ہے۔ فنکار انکار کرتا ہے تو اسے طعنہ دیتا ہے کہ اس کے یہاں عصری آگہی نہیں۔ وہ عصری آگہی کو ایک لیڈر کے جلوس کی مانند دیکھنا چاہتا ہے جو الفاظ کے ٹھانٹھیں مارتے سمندر پر گلے میں پھولوں کے ہار پہنے سب کے سلام جھیلتا گزر رہا ہو۔ انگوری شراب کے پار کھ ایک قطرہ زبان پر رکھ کر بتا دیتے ہیں کہ شراب کون سے ملک، کون سے علاقہ، اور کون سے وقت کی کشید کی ہوئی ہے۔ شعر بھی جرّے شراب ہی ہے جس میں ان فضاؤں کی نگہت اور ان زمینوں اور زمانوں کا رس کس ہوتا ہے جن میں شاعر سانس لیتا ہے لیکن سیاسی پھلٹوں اور معاشرتی تنقیدوں کا ٹھہرا پی پی کر لیڈر نقاد کی زبان سبزی منڈی کی کھا بڑکھو بڑسڑک بن چکی ہوتی ہے جو عصری آگہی کو اسی وقت پہچانتی ہے جب شعر جاٹ کے جوتے کی مانند تلے میں نعروں کی کیلیں ٹھونکنے مارچ کرتا ہوا گزرے۔ ایلیٹ نے تو کہا ہے کہ شاعر جب خود کو لکھتا ہے تو اپنے عہد کو لکھتا ہے۔ لیکن لیڈر نقاد تو سمجھتا ہے کہ شاعرانہ تخیل کی بھاپ اگر اس مال گاڑی کو کھینچنے کے کام نہیں آرہی جو نئی دنیا اور نئے انسان کی تعمیر کا ساز و سامان لیے مار کسی کٹ منٹ کی پٹریوں پر دوڑ رہی ہے تو شاعری محض خلیل خانی فاختہ بازی ہے۔

وہ لوگ جو مجھے خود پسند کہتے ہیں نہیں جانتے کہ میں سول لائسنز کی کسی کوٹھی میں نہیں رہتا، مسلمانوں کے ایک غریب محلہ میں رہتا ہوں۔ روزانہ گندی گلیوں میں گتے ہوئے بچوں کی قطاروں کو الگتا پھلانگتا لاہریری جاتا

ہوں اور فلاہیر کا کوئی ناول، شیکسپیر کا کوئی ڈراما، چیخوف کی کوئی کتاب لاتا ہوں اور کمرے میں بیٹھ کر پڑھتا ہوں۔ گندگی اور حسن دونوں میری زندگی کا جزو ہیں۔ میں کچیز میں کھلا ہوا کنول نہیں ہوں بلکہ سخت کھردری اور عام انسانیت کے لائق و ذوق صحرا کا وہ حقیر ذرہ ہوں جس نے عظیم فنکارانہ تخیل کے مہر نیم روز کی آب و تاب کا جلوہ دیکھا ہے۔ مذاق سلیم آدمی ماں کے پیٹ سے لے کر پیدا نہیں ہوتا، نہ ہی کتابوں سے بچے ڈرائنگ روم میں ادب کی گپ بازیوں سے سنورتا ہے، بلکہ نتیجہ ہے اُن تجربات سے گزرنے کا جو تخلیقی تخیل کی کرشمہ سازیوں نے اور اقی عالم پر بکھیرے ہیں۔ میں نہ خود پسند ہوں نہ ذات کا زندانی۔ اپنے ایگو سے میں نے صرف اتنا کام لیا ہے کہ بھیر کی تہذیب کے لائے ہوئے بازاری پن سے اپنی ذات کو محفوظ رکھوں۔ میں وہ نازک مزاج نواب زادہ نہیں ہوں جسے نو من روئی کے گدو میں لٹا پا گیا ہو اور محلہ کے آوارہ چھو کروں کی صحبت سے محفوظ رکھا گیا ہو۔ اشتراکی روس نے اپنے نازک اندام دیوں کو مغرب کے آوارہ درویشوں اور مجذوبوں کی صحبت سے بچانے کے لیے ہوا خوری کے ایسے مقامات کا انتظام کیا تھا، جہاں صاف ستھری فضا میں بیٹھ کر وہ ”صحتمند“ ادب کی تخلیق کر سکیں۔ منصوبہ بندی کی اولاد مر کھنی اور یرقانی پیدا ہوئی تو اس کا سبب یہی ہے کہ تخلیق کا کام چاہے فن کی سطح پر ہو یا با یولوجی کی سطح پر شدت، جوش، تیزی اور تندگی چاہتا ہے۔ اتنی سی بات تو ملٹن کی وساطت سے حالی بھی سمجھتے تھے۔ ہم نے سمجھنا چھوڑ دیا تو منٹو نے ”اوپر نیچے درمیان“ لکھا تہذیب کا ”اوپری ڈھانچہ“ جب بیوروکریٹ کی منصوبہ بندی کا شکار ہو جاتا ہے تو ادیبوں کو پھولوں میں تولا اور گنگا جل میں نہلایا جاتا ہے کہ صاف ستھرے رہیں اور صاف ستھرا ادب پیدا کریں۔ اوپر کی منزل میں ہم بستری کی رات ڈاکٹروں کے لیے رت چگا بن جاتی ہے۔ درمیان کی منزل میں کتابیں پڑھ پڑھ کر تحریک پیدا کی جاتی ہے تاکہ قلم چل سکے۔ نیچے کی منزل میں تخلیق کی اندھی جبلت منصوبہ بندی کی اس کھاٹ کو توڑ دیتی ہے جس کے ناپ کے مطابق ادب کا جسم تراشا جاتا ہے منٹو نے بتایا ہے کھاٹ ٹوٹتی ہے ہڈیاں نہیں ٹوٹتیں۔ جب جذبہ پر جوش ہوتا ہے تو اپنے شدید ترین لحات میں بھی آدمی Brute نہیں بنتا Tender ہی رہتا ہے۔ جب جذبہ سرد ہوتا ہے تو پیار کے میٹھے گھاؤ کی جگہ سادیت پسندوں کے کوڑوں کے زخم لے لیتے ہیں۔ جوش اور سرمستی کو جو چیز قابو میں رکھتی ہے وہ فارم ہی ہے۔ جدید جنسیات کی کتابیں آپ کو بتائیں گی کہ ہوسناک مرد، ہوسناک جوڑا..... اور ہوسناک بوڑھا کے دور میں آدمی کی لذت کوشی اور مزیداریوں نے کیسے کیسے ”فارم“ ایجاد کیے ہیں۔ یہ ٹھنڈے جسموں کے عجبے اور چیستان، یہ حسی گجٹ کی گرم بازاری، یہ کمپیوٹر میں شاعری تخلیق کرنے کے منصوبے، یہ بلیو پرنٹ کے مطابق تہذیب پیدا کرنے کے پلان..... علامت ہے جذبہ کی موت اور فکر و نظر کے پرورٹن کی۔ اشتراکیوں کی اوپری منزل میں ”صحتمند“ ادب تخلیق ہوتا ہے۔ منٹو نے وہاں ڈاکٹر جمع کر دیے ہیں، بورژوازیوں کی درمیانی منزل میں کتابوں کے تراشوں کا کمرشیل ادب تخلیق ہوتا ہے۔ منٹو نے وہاں ”تیاری“ کا عمل بتایا ہے۔ نچلی منزل میں نہ ڈاکٹر ہیں نہ کتابیں، نہ علاج الغریاء، نہ تیاری..... ایک پُر شور جبلت، ایک سلگتا ہوا جذبہ، تخیل کی بے محابا اڑان اور فارم کا کلاسیکی نظم و ضبط۔ یہ سب ہوا خوری کے مقامات پر حاصل نہیں ہوتا، ذات کے آئینہ خانہ میں بھی نہیں ملتا۔ کتابوں سے بھی سیکھا نہیں جاتا، بلکہ اپنی کھال میں جینے، زندگی کو ہر رنگ میں قبول

کرنے، مختصر یہ کہ فلاہیر کو بغل میں دبا کر بگتے ہوئے چوڑوں کے بیچ گزرنے سے پیدا ہوتا ہے۔

آدمی ادب کیوں پڑھتا ہے۔ اس سوال کا جواب دوسرے سوال سے پانے کی کوشش کیجیے..... آدمی نماز کیوں پڑھتا ہے.....؟ شاید کش مکش حیات سے تنگ آکر، انقلاباتِ زمانہ سے ٹوٹ پھوٹ کر، مسلسل ناکامیوں سے شکست کھا کر..... یا پھر روحانی تشنگی کو مٹانے کے لیے، لامحدود سے رشتہ قائم کرنے کے لیے، مابعد الطبیعیاتی کرب سے نجات پانے کے لیے۔ یا پھر نارِ جہنم کے خوف سے، مئےِ دائمی کی لاگ میں، توبہ و استغفار کے لیے..... نیک نامی یا دکھاوے کے لیے یا محض عادتاً..... غرض یہ کہ بے شمار وجوہات بتائی جاسکتی ہیں۔ ضروری نہیں کہ نمازی ان وجوہات کا شعوری علم رکھتا ہو یا جو وجہ وہ بتائے وہی واحد یا صحیح وجہ ہو۔ نماز سے آدمی اپنی بے شمار نفسیاتی، جذباتی اور روحانی ضرورتوں کو پورا کرتا رہا ہے لیکن نماز ان تمام ضرورتوں کو پورا کرنے کے لیے نہیں بھیجی گئی۔ نماز کا مقصد ایک ہی ہے آدمی اس کے ذریعہ ربِ ازل سے اپنا روحانی رشتہ قائم کرے۔ نماز کے ذریعہ مختلف مقاصد حاصل کیے جاسکتے ہیں لیکن یہ مقاصد نماز کے فنکشن کا تعین نہیں کرتے۔ ترقی پسند ملاؤں کی طرح مذہب کے ملاؤں کو بھی صحت کا لفظ بہت پسند ہے۔ چنانچہ وہ تو یہاں تک کہتے ہیں کہ نماز ایک قسم کی ورزش ہے۔ یہ ممکن ہے کہ نماز کی اٹھ بیٹھ سے آپ کی کمر کا درد دور ہو لیکن کمر کے درد کا علاج کرنا نماز کا مقصد نہیں۔ اسی طرح یہ بھی ممکن ہے کہ نماز سے آپ کے گھر کیلئے مسائل اور جذباتی پیچیدگیاں سلجھ جائیں، لیکن نماز کے سامنے یہ واضح مقاصد نہیں ہیں۔ ممکن ہے کہ تہجد پڑھنے کے باوجود یہ مسائل جہاں تھے وہیں رہیں بازو شدید ہو جائیں۔ آخر تمام نمازیوں کے گھر فردوسِ بریں کا نقشہ نہیں ہوتا۔

ادب سے آپ بے شمار کام لے سکتے ہیں لیکن بنیادی طور پر تو ادب ایک ہی کام کرتا ہے۔ ایک ایسے جمالیاتی تجربہ کی تخلیق جس کی قدر و قیمت سوائے تجربہ میں شرکت کے کچھ اور نہیں۔ اگر ادب کو مختلف مقاصد کے لیے استعمال کرنے سے اس کا یہ بنیادی فنکشن بے اثر بنتا ہے، اگر زندہ ادبی تجربہ کی قیمت پر علمی، تحقیقی اور تنقیدی سرگرمی ادبی فضا پر تسلط جماتی ہے تو آدمی تخلیقی ادب کے حیات پرور تجربات میں جینے کی بجائے تحقیق و تنقید و تذریس کی جھوٹی چمک دمک کا گرویدہ بنتا ہے،..... چاروں طرف نکتے تحقیقی مقالات کے اوراق پھڑ پھڑاتے ہیں، نقادوں کا دور دورہ اور مدرسوں کی گرم بازاری ہوتی ہے، اور تخلیقی ذہن ذرا سہا ہوا اور گھبرایا ہوا، اپنے قاری اور اپنے ناشر تلاش کرتا پھرتا ہے:

جب ادب اپنے ختم پر آئے

ہر مدرس ادیب کہلائے

(کمار پاشی)

مدرسہ کی فضا ہی ایسی ہوتی ہے کہ لسانِ العصر، بلبلِ شیراز اور طوطیِ ہند سب سرمہ پھانک لیتے ہیں۔

صرف مدرس ہے جو ٹراتا رہتا ہے اور کلاس روم کے درود یوارانِ معلومات سے گونجتے رہتے ہیں جن کا توانا تخلیقی تجربات سے دور کا بھی سروکار نہیں ہوتا۔ ہر ذی روح کی طرح مدرس بھی عمرِ دراز کے چارون مانگ کر لاتا

ہے..... دودن پی ایچ ڈی کے موضوع کی تلاش میں اور دو موضوع پر ”کام“ کرنے میں صرف ہو جاتے ہیں۔ مدرس کے لیے پی ایچ ڈی کے مقالے کی وہی اہمیت ہے جو داستانی عہد کے سورماؤں کے لیے ہفت خواں کی ہوا کرتی تھی۔ کہ ہفت خواں نہ ہوں تو سورماؤں کے لیے کنوئیں جھانکنے کے سوا کوئی کام ہی نہ رہتا تھا۔ مدرس ان عجوبہ روزگار لوگوں کی اولاد معنوی ہے جو اگلے مانہ میں چاول پر قل ہو اللہ لکھا کرتے تھے، کہ اُن ادیبوں پر بھی جن کا ادبی جشہ چاول کے دانہ سے کچھ ہی بڑا ہوتا ہے۔ پانچ سو صفحہ کا ڈاکٹریٹ کا مقالہ لکھنا اس کے دائیں ہاتھ کا کھیل ہے۔ اس مقصد کے لیے وہ عہد وسطی کے کیمیا گروں کی طرح تاریک تہہ خانوں میں بیٹھا نوابان اودھ کی داستاؤں کی فہرست بنا رہا ہوتا ہے۔ اب آپ یہ نہ پوچھیے کہ بھلا نواب کی داستاؤں کا شاعر کے اُن قصائد سے کیا تعلق جو نواب کی شمشیر جو ہر دار کی تعریف میں کہے گئے ہیں۔ کیا آپ کو نہیں معلوم کہ داشتہ آید بکار، کی ضرب المثل مدرسوں اور محققوں کے یہاں اسم اعظم کا مقام رکھتی ہے، مدرس ہر ادیب پر مضمون لکھ سکتا ہے۔ ہر مجموعہ کلام پر تبصرہ لکھ سکتا ہے۔ ہر کتاب پر ایسی رائے دے سکتا ہے جو دوسرے مدرسوں کے کام آئے حالانکہ بہت سی کتابیں ایسی ہوتی ہیں کہ آدمی تزکیہ نفس اور راہ سلوک کے آخری مقام پر پہنچ کر بھی اُن کے متعلق لب کشائی کرے تو بچنے ہوئے لبوں سے سوائے بے نقط ملفوظات کے کچھ اور باہر نہ نکلے۔ لیکن مدرس بے نقط کبھی نہیں بولتا۔ جب بھی بولتا ہے تنقید ہی بولتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب تک مدرس کے دم میں دم ہے وہ کسی شاعر کو اپنی طبعی موت مرنے نہیں دیتا۔ وہ جو دوسروں کے لیے مر گئے وہ بھی حنوط زندہ میوں کی طرح مدرس کے مقالوں میں زندہ ہیں۔ جن شاعروں پر نول کشور فاتحہ پڑھ چکے، اُن کا عرس منانے کے لیے مدرس ماوراء النہر سے چلتا ہے تو پانی پت میں آ کر دم لیتا ہے۔ غزل کے اُن اشعار کو سمجھنے کے لیے جن میں شوخ طبع شاعر نے نوخیز لوندوں کے سبز خط پر بھیگی بھیگی نظریں ڈالی تھیں، مدرس احمد شاہ دزانی کی خوں آشام تلواروں کی چٹا چاق کا نغمہ روح فرسا اس وقت تک سنتا رہتا ہے، جب تک موج خوں سمند تحقیق کی کمر تک نہیں پہنچتی۔ اگر شاعر نے اپنے کلبہ تاریک میں بیٹھ کر شکار نامہ لکھا ہے تو یہ جاننے کے لیے کہ نواب نے کون سے جنگلوں میں کون سے جانوروں کا شکار کیا تھا وہ وزارت جنگلات تک کو سوال نامہ بھیجنے سے احتراز نہیں کرتا۔ مدرسوں میں یہ قول حدیث اقدس کا مقام رکھتا ہے کہ قدیم تذکرہ نگاروں میں تنقیدی شعور نہیں تھا۔ میرا خیال ہے کہ اچھا ہی ہوا کہ نہیں تھا۔ ورنہ لالہ سری دام بھی ہر شاعر کا کما حقہ، تنقیدی مطالعہ پیش کرتے تو خمر خانہ جاوید کے سامنے طلسم ہوش ربا کی جلدیں تجریدی افسانوں کی طرح مہین معلوم ہوتیں۔ میں پوچھتا ہوں فلک سیر تخیل کے اڑن کھنولے کا پایہ تھا سے ستاروں سے جگمگاتی فضاؤں میں پرواز کرتی روح کا ان تہہ خانوں کی سرگرمیوں سے کیا تعلق ہے؟

ایک وہ ہیں جن کی دانشورانہ ورزش موضوع پر سماجیاتی بحث ہے۔ ادب ان کے لیے سیر و سیاحت نہیں بلکہ بزنس ٹور ہے۔ وہ لوگ جو گڑ خریدنے جاتے ہیں راستے میں گنے کے کھیت نہیں دیکھتے دوسرے وہ ہیں جو بوڑھا اثریوں کے Prestige conscious fads اور کلچر کے کرگسوں کے Off beat Intellectualism کی بھبھوت ملے اساطیر کے جنگلوں میں ان علامات کی کھوج کرتے ہیں جو خوبصورت

عورتوں کی کئی ہوئی گردنوں کی مانند درختوں کی شاخوں پر لٹکتی ہیں۔ اُن کی تنقید کمال کو پہنچے ہوئے بزرگ کا وہ طلسماتی نقش ہوتی ہے جو کئی گردنوں کو دھڑوں سے پیوست کرتی ہے۔ موضوع صحن چاہے، لندھور بن سعدان ہی کیوں نہ ہو لیکن وہ بات ہی کیا جو کیلاش کے دیوتاؤں اور کمپس کے خداؤں پر اپنی کمند نہ پھینکے۔ دانشورانہ جمناسٹک، سنابری اور سوفسطائیت جھوٹے ٹیگمنوں کی چمک ہے۔ دانش مندی میں حسین شام کی ملاحت اور دلربائی ہے۔ خود آگاہ آرٹ اور خود مگر تنقید دونوں شاخ گل کی لچک، جنگلی پھول کی مہک اور وحشی کے ڈھول کی دھمک سے محروم رہتے ہیں۔ عظیم آرٹ قاری کے سامنے کم سے کم مطالبات رکھتا ہے اور زیادہ سے زیادہ بصیرت اور مسرت بخشتا ہے۔ چیخوف کے افسانوں کا خوبصورت لینڈ سکیپ اس سرسبز وادی کی مانند ہے جس کی مٹیلیں پہاڑیوں کے پیچھے ڈوبتا سورج سنہری کرنوں کا جال پھینکتا ہے۔ یہ منظر لازوال ہے اور ہر اس شخص کے لیے ہے جو وادی تک جانے کی زحمت گوارا کرے۔ آرٹ حسن و مسرت کا مسلسل بہتا جھرنا ہے۔ اس وادی گل سے لطف اندوز ہونے کے لیے صرف ذوق تماشا اور نگاہ شوق کی ضرورت ہے۔ آرٹ کوہ کئی نہیں ہے۔ علامتوں کے جنگلوں کا سراغ پانا نہیں ہے۔ مرغابی کا سب سے بڑا انڈا انا نہیں ہے۔ یہ مہمات ہیں اور ادب کا قاری مہم سازی نہیں کرتا، وادی رنگ و نور میں گل گشت کرتا ہے اور دھنک کے سات رنگوں سے تارِ نظر کو مالا مال کرتا ہے۔ تجریدی افسانہ پہاڑ کی سیر نہیں کراتا، بلکہ پہاڑ سے گنواتا ہے۔ وہ ادب جو آدمی کو ہامپتا کر دے اس عورت کی مانند ہے جو منزل نہیں ہوتی۔ جب عظیم فن پارہ سامنے ہوتا ہے تو قاری کے دل کی دھڑکن اور روح کی لرزشیں، الفاظ کے زیر ویم اور اسلوب کی ردھم سے ہم آہنگ ہوتی ہیں سفید کاغذ پر کالے حروف غائب ہو جاتے ہیں اور آنکھوں کے سامنے لقی و دق میدان ابھرتے ہیں جن پر برفانی ہوائیں سنسناتی ہیں، اور جھیل کے خاموش پانی پر بنی ہوئی کشتی ایک چپ چاپ گھورتے پہاڑ سے گزرتی ہے، اور سرخ صوفے پر بیٹھی ہوئی خوبصورت عورت کے سنہری بالوں میں ڈوبتے سورج کی کرن الجھ جاتی ہے۔ کہاں ہیں الفاظ، کہاں ہے کتاب، کہاں ہے قاری۔ وہ الفاظ معدوم ہو گئے ہیں جن میں منظر قید ہے۔ نظر کتاب پر ہے لیکن صاحبِ نظر مشاہدے میں گم ہے یہ ہے مادے پر تخیل کی آخری فتح۔ لسانی تنقید لفظوں کی کیا چھان پھٹک کرے گی۔ جب کہ قاری لفظوں کو پڑھ نہیں رہا بلکہ لفظوں سے ماوراء کسی اور چیز کو دیکھ رہا ہے کتاب اور قاری کے بیچ، دونوں کے جد لیائی ٹکراؤ سے تجربہ کی ایک نئی کائنات نے جنم لیا ہے جس کی نیلگوں فضاؤں میں قاری کی روح ایک پرندے کی مانند ڈوبتی چلی جاتی ہے۔ میں پوچھتا ہوں کیا وہ چیتانی ادب جس کے مطالعہ کے دوران قاری کتاب کو چلی اور برہنہ چھوڑ کر اکیس بار پیشاب کرنے جاتا ہے، اہتراز کا یہی لمحہ فراہم کرتا ہے؟

عظیم آرٹ میں پیچیدگی اور تہہ داری کے باوصف جو سادگی، شدت اور سہتا ہوتی ہے خود آگاہ آرٹ اس سے محروم ہوتا ہے۔ طاقتور تخیل کی توانا تخلیق گور کی کی اس جفاکش کسان عورت کی زچگی ہے جسے کھیت سے گھر لوٹتے وقت راستہ ہی میں بچہ ہو جاتا ہے۔ وہ بچہ کو پھٹے پرانے کپڑے میں لپیٹ کر، سر پر ایندھن کی لکڑیاں رکھ کر پھر گھر کی راہ لیتی ہے۔ اس تنومند عورت کا مقابلہ آج کی دھان پان زچاؤں سے کیجیے۔ پانچ شعر کی غزل اور تین صفحات کا اسانہ جنم لیتا ہے تو آسمان ادب کے کنگورے بل جاتے ہیں اور ایسا لگتا ہے گویا اس گائے نے اپنا سینک بدل دیا

جس پر زمین شاعری رکھی ہوئی تھی۔ آج کا ادیب حمل ٹھہرنے سے قبل ہی وہ تمام کتابیں پڑھنا شروع کر دیتا ہے جو ایام حمل میں بچہ کی نگہداشت کے لیے ادب کے عطائیوں نے ضروری قرار دی ہیں۔ معالج نقادوں کا ایک طائفہ ہے جو تنقید کے مطب میں بیٹھا علامت، متھ، آرچی ٹائپ، عصری آگہی اور نظریاتی وابستگی کے سفوف کھل میں گھومتا رہتا ہے تاکہ نور چشم نور علی نور پیدا ہوں۔ حاملہ کی طرح فنکار کو خوب ذہنی ورزش کرائی جاتی ہے۔ کبھی وہ انسان دوستی کی لمبی گہری سانس لیتا ہے کبھی کٹ منٹ کی زنجیر سے بندھا جہاں کھڑا ہے وہیں دوڑتا رہتا ہے۔ کبھی ہشتم شعور کی لہروں پر ہولے ہولے بہتا ہے اور کبھی فلسفہ کا بانس تھاڑے مابعد الطبیعات کے خلاؤں میں چھلانگ مارنے کی کوشش کرتا ہے تو مجھ جیسے لوگ چیخ اٹھتے ہیں ”میاں! کیا کرتے ہو۔ تم حاملہ ہو، اسقاط ہو جائے گا!“..... اور اسقاط ہوتا ہے۔

میں نئے لکھنے والوں کے تخلیقی تجربات اور جدید ادب کے دانشورانہ خمیر کے خلاف نہیں ہوں بلکہ تخیل کے اس غلط استعمال کے خلاف ہوں جو WHOlesomeness کی بجائے Brilliance پر اپنی قوت صرف کرتا ہے۔ اسی لیے میں نئے تجربات کو ان کی Facevalue پر قبول نہیں کرتا بلکہ ان کی پرکھ کلاسیکی ادب کے تناظر میں کرنا پسند کرتا ہوں۔ میں ان لوگوں میں سے نہیں ہوں جو اپنی سوفسطائیت کی دھاک بٹھانے کے لیے غیر دلچسپ کتابوں کی بیاباں نور دی کرتے رہتے ہیں۔ ادب اگر دلچسپ نہیں تو گویا وہ اس عنصر ہی سے محروم ہے جو اس کے ہونے کا جواز ہے تہذیبی سناپ کلاسیکی ادب کا شعور نہیں رکھتا اور اپ ٹوڈیٹ ادب، تازہ ترین رجحان اور جدید ترین تجربہ کا ذکر کرتا ہے۔ اس کے نزدیک تو اردو زبان زرعی تمدن کی یادگار ہے جو کل سراؤں میں بیگموں اور اردائیگیوں کے درمیان بات چیت کے لیے وجود میں آئی تھی۔ وہ اردو شاعر اور قوال میں کوئی فرق نہیں کرتا اور اس کے لیے اردو ادیب کا مطلب ہے وہ منشی جو کھناؤ آفریڈ کمپنی میں پاری سینھوں کے لیے ڈرامے لکھتا تھا۔ ایسے اپ ٹوڈیٹ لوگوں کے سامنے آپ نے بیس سال ادھر کی بات کی، حتیٰ کہ فیض اور اختر الایمان کو پسند کیا تو آپ پان چبانے والے اس اگال دانی شہر کے باشندے ٹھہرے جہاں لوگ پیدل رکشا میں سوار ہو کر چٹا جان کے کوٹھے پر خولجہ وزیری کی غزلیں سننے جاتے ہیں۔

جی نہیں مجھے ایسا دو آتشہ جدید یا بننا بھی منظور نہیں۔ میں کوشش کرتا ہوں کہ فلسطیت اور سوفسطائیت دونوں سے پہلو بچا کر چلوں کہ دونوں ادب سے لطف اندوزی کے دشمن ہیں۔ اسی لیے میں ادب آرٹ اور تہذیب کے معاملہ میں کسی تحریک، رجحان یا مکتب سے کٹ ہونا پسند نہیں کرتا۔ مجھے اپنی نظر پر اعتماد ہے اور نظر کو میں کسی نظریہ کا پابند کرنا گوارا نہیں کرتا۔

”کتابیں پڑھ کر بھول جانے کے بعد جو کچھ ذہن میں محفوظ رہتا ہے وہ کلچر ہے۔“ کلچر کی یہ تعریف گے دی آرتیگانے کی ہے۔ یہ تعریف مبہم سہی لیکن ہم اس کی گہری معنویت کو محسوس کر سکتے ہیں۔ کتابیں پڑھ کر ہم بھول جاتے ہیں جو کچھ بچتا ہے وہ ذہن کو حسن و رعنائی عطا کرتا ہے۔ لیکن آج کل کلچر ریاست، اکاڈمی اور کمرشیل اداروں کا وظیفہ دار چوبدار ہے۔ ریاست کلچر کے لیے ہواخوری کے مقامات پر زچہ خانے تیار کراتی ہے۔ اکاڈمی کے

ہاتھوں بقول سائنس دان کلچر ایک ایسا ذریعہ ہے جو پروفیسر پیدا کرتا ہے جن کا کام دوسرے ایسے پروفیسر پیدا کرنا ہے جو پیدا ہوتے ہی مزید پروفیسر پیدا کرنے کے کام میں جت جائیں۔ تجارتی اداروں کا کام کتابوں کے ڈائجسٹ، مشکل کتابوں کے آسان نسخے، کلاسیک کے کامک، ناولوں کی تلخیص، ڈراموں کے پلاٹ، نظموں کی نثر، اور فارمولوں کے مطابق تفریحی ادب پیدا کرنا ہے۔ اس طریقہ کار نے ایک طرف تو تہذیب کے Consumers پیدا کیے اور دوسری طرف تہذیب کے گدھے۔ تہذیب کفایت سے بجائے ہوئے لمحات خلوت میں ذہنی سکون اور روحانی سرشاری کے حصول کا ذریعہ نہیں رہی بلکہ نمود و نمائش، گپ بای اور ڈینگ ڈانگ کا ذریعہ بن گئی۔ بزم نوشا نوش میں تلچھٹ چکھنے والا ہم چشموں میں بادۂ شبانہ کی سرمستیوں کا ذکر اس طرح کرنے لگا گویا خم پر خم لہندھا کر آیا ہے۔ مطالعہ ادب کا مقصد فن پارے کی تخیلی فضاؤں میں خود فراموشی کے بجائے یہ ٹھہرا کہ محفل ادب میں آدمی اقمہ چینی کی سعادت سے محروم نہ رہے۔ کلچرل پروگراموں کی ہنگامہ خیزیوں اور چلتی پھرتی تنقیدوں میں اپنی پاکیزہ اور نفیس شخصیت کی نمود و نمائش کا بھلا تنہائی کے ان لمحات سے کیا سروکار جن میں ایک منکسر مزاج قاری اپنی ذات، اپنے عقائد اور اپنے نظریات کے حصاروں سے باہر نکل کر اس دنیا میں تحلیل ہو جاتا ہے جو ایک معجزہ نما تخیل نے لفظوں کے ذریعہ تخلیق کی ہے۔ جمالیاتی تجربہ خود فراموشی ہے۔ تجربہ کی اپنی ایک اہمیت اور قدر ہے اور تجربہ اسی وقت تک تجربہ ہے جب تک وہ کیا جا رہا ہو۔ تنہائی کا وہ لمحہ جس میں فن پارہ اپنے اسرار و رموز بے نقاب کرتا ہے، اور رنگ و نور کی ایک طلسمی کائنات تخلیق کرتا ہے اتنا پر کیف، پر نشاط، گراں بہا اور بے مثال ہے کہ اسے کھو کر کسی اور چیز کو پانے کی ہر کوشش بیچ اور اسفل معلوم ہوتی ہے۔ وہ جو ایسے تجربات سے گزر رہے ہیں ان کا ادب کا ذوق شوق میں، شوق لگاؤ میں لگاؤ جذبہ، اور جذبہ جنون میں بدل جاتا ہے۔ فن کی کشش عورت کے جواں جسم کی پکار اور پہاڑ کا بلاوا بن جاتی ہے۔ آرت ذریعہ بے خودی بھی بنتا ہے اور موجب ہوشمندی بھی، جراحت دل کا مرہم اور بے قرار روح کا قرار بھی۔ جھلے ہوئے اعصاب کا سکون، اور ٹکڑے ٹکڑے ذات کا گوشہ اماں بھی۔ ادب ہاتھی دانت کا مینار نہیں ہے لیکن روشنی کا وہ مینار ضرور ہے جہاں کھڑے ہو کر آپ زندگی کی تلاطم خیزیوں کا نظارہ کر سکتے ہیں۔ ادب جزیرہ فرار نہیں ہے..... لیکن وہ جزیرہ ضرور ہے جس کی پر کیف اور سرور انگیز فضاؤں میں تھوڑی دیر سستا کر اور اس کی بلند چوٹی سے زندگی کے بحر بے کنار پر نظر ڈال کر، چٹانوں سے سر پھوڑتی شوریدہ سرموجوں کا تماشا دیکھ کر..... پھر اپنی کشتی کو طوفانی موجوں کے حوالے کر دیتے ہیں۔ ادب اور آرٹ میں مسرت، سکون، قرار، توازن، دل جوئی اور دلاسا دینے کی جو قوت ہے..... ناسازگار کو سازگار اور بد آہنگ کو خوش آہنگ بنانے کی جو طاقت ہے اس کا اثبات تو مطالعہ ادب کے ہمارے روزمرہ کے طور طریقوں ہی سے ہوتا رہتا ہے۔ جب ہم دن رات کام کرنے سے تھک جاتے ہیں، چھوٹی موٹی پریشانیوں سے گھبرا جاتے ہیں، محفلوں اور ہنگامہ آرائیوں سے اکتا جاتے ہیں، طویل سفر سے لوٹتے ہیں، جب موسم خوشگوار ہوتا ہے اور دن چمکدار ہوتا ہے اور وہ لمحہ جس میں ہم زندگی سے خوش نظر آتے ہیں ایک پر کیف نشہ کی مانند ہمارے وجود پر چھاتا ہے، جب رات خاموش اور پراسرار ہوتی ہے اور بے گراں خلاؤں کے سنائے ہماری تنہائی کو شدید سے شدید تر بناتے ہیں۔ اس وقت ایسے لمحات میں، کبھی ٹیکسپیئر کو،

کبھی درِ دور تھ کو، کبھی فلا بیر اور چیخوف کو، کبھی میر وغالب، کبھی فراق اور فیض کو بگ ریک سے اٹھا لیتے ہیں اور مطالعہ کا یہ لمحہ ہمارے لمحہ انبساط کی توسیع، غم جاں گداز کا مرہم اور رموزِ حیات کا عرفان ثابت ہوتا ہے۔ سنگیت کاروں نے صبح و شام اور رات کے الگ الگ راگ بنائے ہیں۔ عوام کے پاس چمکتی دھوپ میں دھان بونے اور دھان کاٹنے کے پرست گیت بھی ہیں اور وہ رقصِ نغمے اور کہانیاں بھی جن سے وہ رات کے بڑھتے ہوئے اندھیروں پر رنگ و نور کا شبِ خوں مارتے ہیں۔ ادب آرٹ اور شاعری انسان کو فطرت کے ساتھ جینے کے آداب سکھاتی ہے کیونکہ وہ اُن جذبات و احساسات کا بیان ہوتی ہے جو بدلتے رات دن، اور بدلتے موسموں اور بدلتے زمانوں کے زائیدہ ہوتے ہیں۔ جس طرح ہم رات کی خاموشی میں کوئی راگ سنتے ہیں، اسی طرح رات کی خاموشی میں ہم شیکسپیر اور فراق کی آواز سنتے ہیں۔ ہمارے مطالعہ کے یہ طور طریقے ہی مقصدی اور تعلیمی ادب کے گھل نظریات کا انکار ہیں۔ ادب کا مطالعہ مارکسزم، مودودیات اور سماجیات کا مطالعہ نہیں ہے۔ یہ کوئی کارِ خیر کا رِ ثواب خدمتِ علم اور خدمتِ انسان نہیں ہے۔ یہ رُوح کی اڑان ہے ان آسمانوں میں جہاں تخیل کی چاندنی چمکتی ہے اور احساسِ جگمگاتے لفظوں کی کہکشاں میں ڈھلتا ہے۔ زندگی اگر محض ذوقِ پرواز ہے، قوتِ حیات کا بروز ہے فشارِ رنگ و نور ہے۔ نت نئے فینومینا کا اٹوٹ سلسلہ ہے تو پھر ادب بھی محض ذوقِ پرواز، کارواں کا بے منزل سفر، تخیل کی آوارہ اڑان اور الاظ کی نازک انگلیوں سے احساس کے موہوم دھندلے لینڈ اسکیپ کی بے نقابی کیوں نہیں ہو سکتا۔ جو دنیا ادب تخلیق کرتا ہے اگر اس وادی کی مانند حسین ہے جہاں قافلہٴ نو بہار ٹھہرا ہے، جو تجربہ ادب ہمیں بخشتا ہے اگر تاروں بھری رات کی مانند دل آویز اور پُر اسرار ہے، جو شعور ادب ہمیں عطا کرتا ہے اگر پُر خطر پہاڑی راستہ کی مانند ہولناک و دلفریب ہے تو وارفتہ نگاہوں اور کیف و سرور و تحیر میں ڈوبی نظروں سے ان طلسماتی مناظر کا مشاہدہ کرنے کی بجائے ہم سقا بازوں کی نفع و نقصان اور پرہیزگاروں کی صالح اور غیر صالح اور اطبات کی مفید اور غیر مفید جارگون والی زبان کیوں بولنے لگ جاتے ہیں؟

نیا کوف کے دلچسپ ناول Palefire میں ناول کے مرکزی کردار جان شیڈ جو ایک شاعر ہے کے متعلق یہ جملے دیکھنے کو ملتے ہیں:

”یہ رہا وہ (جان شیڈ)..... میں اسے دیکھ کر سوچتا ہوں، یہ ہے اُس کا سر جس میں وہ دماغ ہے جو جلی جیسے اُن پلپے بھیجوں سے بہت مختلف ہے۔ جنہیں لوگ اپنی کھوپڑیوں میں لیے گھوما کرتے ہیں۔ وہ جھروکے میں کھڑا دور جھیل کی طرف دیکھ رہا ہے اور میں اسے دیکھ رہا ہوں۔ فی الحقیقت میں ایک عجیب جسمانی فینومینا کو دیکھ رہا ہوں میں شاعر جان شیڈ کو دیکھ رہا ہوں کہ وہ کھڑا ہوا دنیا کا نظارہ کر رہا ہے، اور اس نظارے کے دوران میں وہ دنیا کو Transform بھی کر رہا ہے۔ وہ دنیا کو اپنی ذلت میں جذب کرتا ہے اور پھر اسے اپنی ذات سے الگ کرتا ہے۔ وہ دنیا کے عناصر کو نہایت پاکیزگی سے اپنی ذات میں محفوظ کرتا ہے اور محفوظ کرنے کے دوران انہیں ایک نئی ترتیب عطا کرتا ہے اور وہ یہ سب کچھ (غیر شعوری طور پر اس لیے) کرتا ہے کہ مستقبل کے کسی نا۔ دم لمحہ میں وہ ایک Organic فجڑہ پیدا کرے..... موسیقی اور تصویری پیکر کا Fusion جسے شعر کہتے ہیں۔

”اور جان شیڈ کو دیکھ کر مجھے وہی Thrill محسوس ہوئی جو بچپن میں میرے چچا کے یہاں ایک جادوگر کو دیکھ کر ہوئی تھی۔ وہ حیرت انگیز شعبہ دے بتانے کے بعد کرسی پر بیٹھا آئس کریم کھا رہا تھا۔ میں اس کے اُن رخساروں کو دیکھ رہا تھا جن پر غازہ لگا ہوا تھا اور اس پھول کو بھی دیکھ رہا تھا جو مختلف رنگ بدلنے کے بعد اب سفید کارنیشن کی صورت میں اس کے کالر کے بجائے میں رونق افروز تھا۔ لیکن میری پرشوق نگاہیں خاص طور پر ان سبک اور چالاک انگلیوں پر جمی ہوئی تھیں جو چاہتیں تو چمچہ کو دبا کر روشنی کی کرن میں تحلیل کر دیتیں یا طشتی کو فاختہ بنا کر ہوا میں اڑا دیتیں۔

”جان شیڈ کی نظم بھی جادو کا یہی شعبہ ہے“

وہ لوگ جو بقراط ہیں، جن کے چہرے لمبوترے ہیں، اور جو سارے جہاں کا چودھرا پالیے ہوئے ہیں، اگر جادوگری میں داخل بھی ہو گئے تو یہی چلاتے رہیں گے کہ فاختہ کو دوبارہ طشتی بنا دو کہ طشتی کام کی چیز ہے۔ زمانہ شاعر کو پاگل ٹیکن اور بچہ کہتا آیا ہے۔ مدرس پاگل پر ہنستا ہے، ٹیکن سے ڈرتا ہے اور بچہ سے ایک ہی بات کہتا ہے۔ ”آموختہ سناؤ“۔ فاختہ اڑانا اس کے نزدیک شوق فضول ہے اور اسی لیے وہ خلیل خاں کی بات کو خلیل اللہ تک پہنچاتا ہے کیونکہ وہاں آگ ہے، اولاد ابراہیم اور امتحان ہے اور امتحان میں مدرس کی دلچسپی عیاں ہے۔ لیکن خلیل اللہ بھی پیغمبر تھے مدرس نہیں تھے۔ ترقی پسند ہوتے تو آگ کو گلزار میں بدلنے کی بجائے روٹیوں کے انبار میں بدل دیتے، لیکن انھوں نے اس شاعر کی طرح جو غم جاں گداز کے شعلہ بوالہ کو ایسا حسن عطا کرتا ہے کہ جمن شاعری دیکھ اٹھتا ہے، انکاروں کو پھولوں میں بدل دیا۔ شاعر اور پیغمبر دونوں تجرید میں نہیں تجربہ میں جیتے ہیں۔ ان آوازوں کو سنتے ہیں جو کسی کو سنائی نہیں دیتیں۔ دونوں کو بیخامات اور مضامین غیب سے آتے ہیں۔ نوائے سروش دونوں کا سرچشمہ فیض ہے۔ انسان، فطرت اور کائنات کا علم وہ کتابوں سے نہیں بلکہ چشم بینا سے حاصل کرتے ہیں اور یہ آنکھ صاحب بصیرت کی آنکھ ہوتی ہے۔ مشاطہ فطرت ان کے تخیل کی حنا بندی کرتی ہے اور ان کا تخیل حواس سے ماورا تجربات کا اور اک کرتا ہے۔ مکتب میں مذہب علم الکلام اور شاعری علم البیان بن جاتی ہے اور جب دونوں باہر نکلتے ہیں تو دونوں کی جہیں تند، لب بھنچے ہوئے اور آنکھوں میں معلم اخلاق کے عتاب کی سُرخی ہوتی ہے۔

نابغہ الہام ہے، القاء ہے، انکشاف ہے، علامت کا بروز ہے۔ شاعرانہ ناپ کی بحث میں یونگ نے بتایا ہے کہ شاعر، پیغمبر اور بیرو کی قوت کا سرچشمہ اس کا لاشعور ہے۔ یونگ کہتا ہے کہ عقل تمام حالات میں استدلال اور منطقی طریقوں سے مسائل کے حل تلاش کرتی ہے جو بالکل فطری ہے۔ لیکن مہتمم بالشان، فیصلہ کن اور غیر معمولی معاملات میں عقل نا کافی ثابت ہوتی ہے۔ عقل امیج اور علامت تخلیق نہیں کر سکتی، کیونکہ علامت غیر عقلی ہوتی ہے، اور اس کا سرچشمہ لاشعور ہوتا ہے۔ جب عقل اپنی آخری حد کو پہنچ جاتی ہے اور اسے کوئی حل نظر نہیں آتا تو حل وہاں پر ملتا ہے جہاں ملنے کی امید سب سے کم ہوتی ہے۔ الہام جہل کے اندھیروں میں کوندے کی وہ لپک ہے جو ہمیں وہاں راستہ بتاتی ہے جہاں پہلے کوئی راستہ نظر نہیں آتا تھا اور ان گوشوں کو روشن کرتی ہے جو چشم ظاہرین سے اب تک مخفی تھے۔ کوندے کی اس لپک میں بیک وقت علم، تحیر اور مسرت کا گنج گراں مایہ ہوتا ہے۔ یہی نابغہ کی طاقت

ہے اور اس طاقت کے سامنے ہم سب بے دست و پا ہیں۔ واعظ، خطیب اور مدرس پیغمبر اور شاعر سے نچلے درجہ کے لوگ ہیں۔ وہ تلقین تعلیم اور ترغیب سے کام لیتے ہیں۔ آپ فصاحت اور بلاغت کے دریا بہائے لیکن وہ آدمی جو قائل، راغب اور رضامند ہونے کو تیار نہیں تو دریائے بلاغت محض پانی کا جھاگ ہے۔ رضامندی کا تعلق ہماری ذات سے ہے اور ذات کے اپنی حصاروں پر لفظوں کی گولا باری سے شکاف پڑ سکتے ہیں، راستے پیدا نہیں ہوتے۔ اسی لیے تبلیغ اور پروپیگنڈا وہیں کامیاب ہوتا ہے جہاں آدمی کا شعور ذات اور احساس انفرادیت کمزور ہوتا ہے۔ فنکار خطیب و لسان کی طرح فصاحت اور بلاغت کے دریا نہیں بہاتا بلکہ جیتے جاگتے تجربہ کا ایک ایسا طلسم تخلیق کرتا ہے جس سے گزرنے کے بعد آپ وہ نہیں رہتے جو پہلے تھے۔ یہ ذات کے حصار پر باہر سے گولا باری نہیں، بلکہ حصار کے اندر معنی خیز اور ہوش ربا تجربہ کا ایسا بیج بونا ہے جو آہستہ آہستہ بڑھ کر ایک تناور درخت بنتا ہے۔

خدا کی مملکت کی مانند آرٹ کی جادوگری میں بھی وہی شخص داخل ہو سکتا ہے جس کا ذہن ایک بچہ کے ذہن کی مانند معصوم ہو۔ مطلب بچکانہ ذہن سے نہیں بلکہ بقول یونگ کے ایک ایسے ذہن سے ہے جو تعصبات اور آراء سے پاک ہو، جو عارضی طور پر ذہن کی غیر یقینی کو معلق کر سکے، جو پراسرار کی سریت کو بوکھلائے بغیر حیرت زدگی سے دیکھ سکے، اور طشتری کو فاختہ لفظ کو رنگ اور رنگ کو آواہن دیکھے تو شوق و انبساط سے کھل کھلا اٹھے۔ رسکن نے بتایا ہے کہ علم، اعتقاد، فیاضی اور بشارت بچہ کی بنیادی صفات ہیں۔ قاری ہر بڑے فنکار کے سامنے منکسر المزاج ہوتا ہے۔ ہمالہ، تاج، شیکسپیر اور غالب کے سامنے فرد کے پندار کی قیمت کیا ہے حسن کے حضور ہر قسم کا پوزا اور اتراہٹ سو قیامہ پن ہے۔ یہ نیاز مند پر شوق انگلیاں ہوتی ہیں جو جلوہ حسن کو بے نقاب کرتی ہیں۔ شیکسپیر کو آدمی جب پڑھتا ہے تو ایک اداکار کی مانند اپنی ذات کو اس کے رنگارنگ کرداروں میں فنا کر دیتا ہے۔ بھلا غالب کے نغمے پر نغوت پتلے لبوں پر کیسے تھرک سکتے ہیں۔ بچہ کو دیکھیے کس بھتا سے مختلف رول ادا کرتا ہے۔ اور بچہ اس وقت تک کوئی کام نہیں کرتا جب تک وہ کھیل کے روپ میں اس کے سامنے نہ آئے۔ کل کیا ہوگا اس کی فکر کیے بغیر آج جو کچھ ہو رہا ہے اس میں وہ مگن ہوتا ہے۔ وہ مقطع صورت جو کندھوں پر انسانیت کا بار امانت اٹھائے پھرتے ہیں، شہر کے قاضی اور گانوں کے چودھری کے مانند کل کی فکر میں ڈبلے ہوتے جا رہے ہیں، سماجی انجینئر کی مانند دنیا کو بدلنے کے منصوبے بناتے رہتے ہیں، وہ اس بشارت سے محروم ہوتے ہیں جو جادوگری کی سیر کے لیے ضروری ہے ایسے لوگوں کے سامنے تو آدمی ناول اور افسانے پڑھتے ہوئے بھی شرماتا ہے اور خود کو چند خانہ کا انیمی محسوس کرتا ہے، بیمار، لذت پسند، انحطاط کا مارا گندے کبل کے تلے گندے کام کرنے والا بدعادت یرقانی۔ ایسے لوگوں سے مصافحہ کرنے کی ہمت بھی اسی وقت ہوتی ہے جب بغل میں تعمیر ملت کی کوئی دبیز کتاب دبی ہو۔ سچ بات تو یہ ہے کہ لیڈروں اور صحافیوں نے پیغمبروں اور شاعروں کا دور ہی ختم کر دیا۔ لد گئے وہ زمانے جب آدمی بچوں کی سی معصومیت اور بشارت سے پیغمبر کا پیرو اور شاعر کا پرستار بنتا تھا۔ اب پیروی اور پرستاری پی ایچ ڈی میں بدل گئی ہے۔ جسے دیکھو کان پر قلم اور ہاتھ میں فیتہ لیے جادوگری کا طول و عرض ناپتا ہے اور تھرما میٹر نکال کر عصری آگہی کا درجہ حرارت دیکھتا ہے۔ ادب اب ایک پیشہ ہے، کیریئر ہے، کام ہے، زیور آرائش ہے، شریفانہ مشغلہ ہے، تمام

مسائل کا حل ہے۔ تمام سوالات کا جواب ہے وٹ کسٹائن نے دلچسپ بات کہی ہے کہ تمام مسائل کا حل تلاش کرنا فلسفیوں کی پیشہ درانہ بیماری ہے۔ ادیب بھی جب فلسفی بنتا ہے تو اس بیماری سے بچ نہیں سکتا۔ حالانکہ ادب کی امتیازی خصوصیت یہ رہی ہے کہ حل تلاش کیے بغیر بھی وہ مسئلہ سے آنکھیں چار کر سکتا ہے سوال کا جواب دینے میں نہیں بلکہ سوال کی سل کو ذہن کی دہلیز پر نصیب کرنے میں اس کی طاقت کا راز ہے۔ الجھانے اور سلجھانے کی سطح سے بلند ہو کر ایک ایسے تجربہ کی تخلیق جو فی نفسہ مکمل، اطمینان بخش بصیرت افروز اور مسرت انگیز ہوتا ہے ادب کا وہ کام ہے جو بلا شرکت غیرے وہ کرتا رہا ہے۔ ادب تفریحی عنصر کا حامل ہوتا ہے لیکن تفریحی ادب تخلیق حسن کی طاقت سے محروم ہوتا ہے اسی لیے جو تجربہ وہ بیان کرتا ہے وہ نامکمل اور غیر اطمینان بخش ہوتا ہے چٹخارہ کام و ذہن کو مشتعل کرتا ہے لیکن تسکین نہیں بخشتا۔ سراغ رسانی کا قصہ ادبی ناول سے زیادہ نشہ آور ہوتا ہے لیکن پختگی کو پہنچا ہوا مذاق سلیم صناعی اور فنکاری کے فرق کو پہچانتا ہے، اور جانتا ہے کہ وہ ادب جس میں تخلیقی تخیل کا استعمال اپنی شدید ترین شکل میں ہوتا ہے اور جو نازک اور لطیف جذباتی پیچیدگیوں کے منظر نامے کو بے نقاب کرتا ہے وہ اس ادب سے افضل ہے جس میں تخیل کا استعمال صرف تخیل خیزی اور سنسنی خیزی کے لیے ہوتا ہے۔

آج کل تو ترقی کوشی کا یہ عالم ہے کہ ادھر کتاب پریس میں جاتی ہے ادھر ادیب پاسپورٹ آفس میں۔ نہ جانے کب آفر وایشیائی ادیبوں کی نفرنس میں جانا پڑے یا پتہ نہیں کون سے تہذیبی وفد میں شامل کیا جائے تیاری شرط ہے۔ اہل ایمان کی نظر ہمیشہ عظمیٰ پر رہتی ہے اس لیے کوئی ایسا کام نہیں کرتے جس سے حورو و قصور کا معاملہ کھٹائی میں پڑے۔ میراجی نے ”لب جو بارے“ لکھ کر آغاز کار ہی میں اپنے مقدر کا فیصلہ کر لیا۔ انعام اکرام اکاڈمی اور راج بھون سب کے دروازے بند۔ مجتہد کا کام مہارشیوں کو خوش کرنا نہیں بلکہ ایک نیا فنی شعور پیدا کرنا ہوتا ہے۔ وہ ناکام بھی ہو تو ایک تنہا ٹوٹے ستارے کا منفرد حسن رکھتا ہے۔ سناپ کامیاب بھی ہو جائے تو اس کا مقام اسٹار بلشمنٹ کی صنفِ اعلیٰ میں ہوتا ہے کیونکہ مہارشیوں کو خوش کرنے کے لیے اس نے جو کچھ لکھا ہے اس سے بہتر وہ لکھ چکے ہیں۔ وہ نور چشم جو بزرگوں کا منظورِ نظر بننا چاہتا ہے جوانی ہی میں بزرگانہ باتیں کرتا ہے اور قبل از وقت بوڑھا ہو جاتا ہے۔ مسمار حویلی کے ورثہ پر جو نظریں جمائے رہتے ہیں وہ دادا جان کی اجازت کے بغیر بیت الخلاء تک نہیں جاتے۔ وہ لوگ جو اپنی دنیا آپ پیدا کرنا چاہتے ہیں وہ میراجی اور منٹو کی طرح پہلے ہی سے کوئی ایسی حرکت کر بیٹھتے ہیں کہ اسٹار بلشمنٹ کی خوشنودی ان پر حرام ہو جاتی ہے۔ فن نہ آپ جلبِ منفعت کا ذریعہ رہتا ہے نہ سماجی وقار و منزلت کا۔ انھیں پالتو بنانے کی سماج کی تمام امیدوں پر پانی بھر جاتا ہے۔ ورنہ سماج تو آپ جانتے ہی ہیں چاہتا ہے کہ دیوتا صفت فنکار شریف النفس لوگوں کے جذبات کی کنگھی کرتا رہے۔ ایسی مفید اور صحت مند شاعری اور بادلینر بائرن اور گنز برگ کی ابلیمسی انکار کی شاعری میں وہی فرق ہے جو فوجی بیڈ اور پیٹھوون کی سمفنی میں ہے۔ باجا تو دونوں بجاتے ہیں لیکن ایک اس آدمی کے لیے جو اپنی ذات کو پیر یڈ، پیچٹ جلوس اور قومی میلوں کی بھیڑ میں گم کرتا ہے اور دوسرا اس کے لیے جو سنگیت کی لہروں پر ذات کی بے کرانیوں کے سفر پر روانہ ہوتا ہے۔

میری مکار تھی نے مادام بوارے پر جو معرکہ الآراء مضمون لکھا ہے اس میں اس نے بتایا ہے کہ یہ ایما نہیں جو

رومانی ہے۔ ایما تو ادب میں اس عورت کا اولین نمونہ ہے جسے ہمارا کمر شیل کلچر پیدا کرنے والا تھا۔ ناول کا رومانی کردار تو ایما کا کڈھپ، غیر دلچسپ بے رنگ اور بے زبان شوہر شارل بوری ہے۔ وہ پہلی بار ایما کے جوان حسن کو دیکھتا ہے تو سمجھ تک نہیں پاتا کہ وہ کیا دیکھ رہا ہے۔ لیکن وہ حسن کے Mystique کو محسوس کرتا ہے۔ شادی کے بعد اپنے معمولی گھر میں وہ چاروں طرف بکھرے ہوئے ایما کے کپڑے جوتے، جرابیں، کروشنے اور سنگھار کے ساز و سامان سے جو ایک نازک اور لطیف نسائی فضا قائم ہوتی ہے اسے بھی وہ سمجھ نہیں پاتا لیکن غیر شعوری طور پر اس کے حسن کو وہ اپنی روح میں جذب کرتا رہتا ہے۔

کچھ ایسی ہی کیفیت آرٹ کے حسن کی ہے۔ حسن کے حضور آدمی خاموش اور بے زبان ہو جاتا ہے۔ آرٹ کے اثر و نفوذ، اس کے جادو، ہمارے دل و دماغ پر اس کے طاقتور غلبہ، ہمارے جذبات پر اس کی حکمرانی کو ہم محسوس کرتے ہیں لیکن اس کا بیان نہیں کر سکتے۔ اس رفعت، میرابی اور شادابی کا تخمینہ نہیں نکال سکتے جو آرٹ کے تجربہ سے گزر کر ہماری روح کو حاصل ہوتی ہے۔ جب ایسا کرنے بیٹھتے ہیں تو تجربہ کی رنگین اور پہلو دار دنیا سے نکل کر منطق، استدلال، تقسیم اور تجرید کی سرد لیبارٹری میں داخل ہوتے ہیں۔ میں اُن سرگرمیوں پر ناک بھوؤں نہیں چڑھاتا لیکن محسوس کرتا ہوں کہ اُن کا ادب میں اس قدر غلبہ ہے کہ آدمی اعلیٰ ادب کے حسن سے لطف اندوز ہونے کی اپنی صلاحیت آہستہ آہستہ کھو رہا ہے۔ خشک، بے رنگ، صفر درجہ حرارت والی ٹھپ تنقیدوں کی راکھ کے نیچے تخلیقی ادب اس طرح بجھا پڑا ہے کہ ادیب کا نام آتے ہی آنکھوں کے سامنے ان استادوں کے چہرے گھوم جاتے ہیں جن کی زیر نگرانی درجن بھر طلباء تحقیقی مقالے لکھتے ہیں، جو کتابیں پڑھاتے ہیں، کتابیں ایڈٹ کرتے ہیں، نصابی کتابیں مدون کرتے ہیں، کتابوں پر کتابیں لکھتے ہیں اور اپنی کتابوں پر اپنے ہی جیسے دوسرے اساتذہ سے تبصرے لکھواتے ہیں، اور کتاب کے لیے انعام اور اپنے لیے وظیفہ مقرر کرانے کے لیے ادب کی قومی اہمیت کا ایک نیا چکر شروع کرتے ہیں، کیونکہ حکومت اسی ادب کو سمجھتی ہے جو بینڈ باجے کی طرح بجتا ہے۔ ستم ظریفی دیکھیے کہ ان اساتذہ کی پوری زندگی کتاب کے گرد و پیش، ادب کے محور پر گھومتی ہے لیکن ایک چیز جو وہ نہیں پڑھ پاتے وہ کتاب اور ادب ہی ہے۔ اُن کی تنقیدوں سے کبھی پتا نہیں چلتا کہ انھوں نے زندہ ادب کے ساتھ زندہ رشتہ قائم کیا ہے۔ کتاب کو محض پڑھنے کی خاطر پڑھا ہے۔ ہر چیز سے تھک کر اکٹا کر کسی فن پارے کی طرف اس طرح رجوع ہوئے ہیں گویا وہ تشنہ کام روح کا آخری لجاجد مادی ہے۔ سلگتے صحرا میں جس کی پیاس ٹھنڈے پانی سے بجھتی ہو، اس سے پوچھیے کہ پانی اس کے لیے کیا ہے۔ شاید وہ کچھ نہ بتا سکے۔ وہ بھلے کچھ نہ بتا سکے لیکن پانی کی تعریف میں کم از کم اس سے وہ زبان نہیں بولی جائے گی جو کنوڑا بجاتا بھشتی اور واٹرورکس کا میکینک بولتا ہے۔ ہمارے اساتذہ شعروں کی تعریف بھی اس طرح کرتے ہیں جس طرح ماہی گیر مچھلیوں کی تعریف کرتا ہے۔ تعریف پوری بھی ہونے نہیں پاتی کہ مچھلی ہاتھ سے پھسل جاتی ہے۔ چلو دوسری سہی۔ ہم چیز تعریفی کلمات ہیں ورنہ مچھلیاں تو سب ایک جیسی ہی ہوتی ہیں۔ مکتبی تنقید کی سرد برقی سیل پر سینکڑوں اشعار مری ہوئی مچھلیوں کی طرح بساںد مارتے نظر آئیں گے۔ لوگ چاہتے ہیں میں بھی اس مچھلی بازار میں ایک دکان کھول لوں۔ مشغلہ کو پیشہ بناؤں اور پیشہ دروں کی زبان بولوں۔

لیکن ادب میرے لیے پیشہ نہیں، کام نہیں، کیریئر نہیں، محض ایک ذہنی مشغلہ اور شوقِ فضول ہے، اور آؤں نے بتایا ہے کہ وہ چند چیزیں جن کے لیے آدمی اپنی جان کی بازی تک لگا دیتا ہے اُن میں اس کا شوقِ فضول بھی شامل ہے۔ مقصدیت اور افادیت ادب کے لیے ایک ایسا سائیہ بوم ثابت ہوئی جس میں حقیقت نے اپنی معروضیت، تجربہ نے اپنی برجستگی اور تخیل نے اپنی اُڑان کھودی۔ فنکار کے پاس وہ نظر نہ رہی جو شوریدہ سر جہتوں کے گہرے پانیوں میں جھانکتی تھی، روح کے کرب، جسم کی پکار، ابدیت کی تمنا، لامحدودیت کی تڑپ، جہاں آرزو کی خسر سامانی اور آگ بگولا جذبات کی قیامت خیزیوں کو بجھتی تھی۔ ہم نے پیغمبر کی جگہ ملائے مکتب، مجاہد کی جگہ اکھاڑے کا استاد، کلیم کی جگہ خطیب اور مسیحا کی جگہ عطائی پیدا کیے۔ ایسی تمام باتیں کہ شاعری بلبل کا نالہ بے اختیار ہے، موج دریا کی بے قراری ہے، ندی کا خرام ناز ہے، جنگل کی ہانپ، صحرا کا سناٹا، جواں لہو کی چنگاریوں کا سنگیت، بے بسی کے آنسو، گھائل روح کی لرزتی چیخ اور دل کے تاریک شگافوں سے پھوٹا اداس نغمہ ہے..... رومانیوں کی لہن ترانیاں قرار پائیں۔ یہ سب اس لیے ہوا کہ لکھ لوٹ کی جگہ اُن بساطیوں نے لے لی جن کے سروکار تھے روزانہ گھر خرچ کا حساب رکھنا، بڑھتے بچوں کے کپڑے ڈھیلے سلوانا، جوتوں کے تلوؤں میں کیلیں ٹھکوانا، اور سبزی فروش سے مرچیں اور قصائی سے گردہ اینٹھنا۔ جہیز میں نلو کی سات دکانوں کو لکھوانے والے اُن جذبات کو سمجھ بھی کیسے سکتے ہیں جو بوسوں پر سلطنتوں کو قربان کرتے ہیں۔

میں مفید ادب کو سب سے زیادہ غیر مفید اور بے ضرر تنقید کو سب سے زیادہ ضرر رساں سمجھتا ہوں۔ تنقید میرے لیے جوتیاں سیدھی کرنے کا نہیں بلکہ گریبان چاک کرنے کا کام ہے۔ وہ ادب جو ضرب نہیں لگاتا، وہ تنقید جو وار نہیں کرتی اس نازک اندام لونڈے کی مانند ہے جس سے لڑکیاں سہیلیوں کا سا سلوک کرتی ہیں۔ میں ادب کا آلبہ پابوں۔ اور شعلہ بکف مسائل پر لکھتا ہوں، اور مدرسہ کی تھنری نمناک فضاؤں سے نکل کر تخلیقی کرب کے اس جواں کھمی میں جھانکتا ہوں جہاں فنکار کا احساس گھلے ہوئے لاوے کی مانند کھولتا ہے۔ جب سورج سوانیزے پر ہو، اور زمین آہن کی بجٹی کی مانند شعلے اگلتی ہو اور عقائد کی دیواریں موم کی طرح پگھلتی ہوں، اس وقت اُردو ادب میں پچھلے "اور اُردو میں خطوط نگاری" اور میرا نہیں کی جذبات نگاری جیسے مضامین چھوتے ہوئے بدن میں سرد پھریریاں آنے لگتی ہیں۔ میں ادب کو نواب کا دربار، اولیاء اللہ کا مزار، سماج سیوک کا آشرم اور کمیشار کا دفتر نہیں سمجھتا۔ ادب میرے لیے وہ وادی خیال ہے جو سر پھروں، بددماغوں، غم زدوں اور جگر فگاروں کی تانا ہوسے گونجتی ہے جہاں خوبصورت الفاظ کی تتلیاں پھدکتی ہیں، استعاروں کی دھنک رنگ بکھیرتی ہے اور علامات کے ستاروں کے کنول ٹوٹتے ہیں۔ ادب بانگی کی بانگ نہیں بلکہ شب زندہ دار کا نعرہ مستانہ اور آہ نیم شبی ہے۔ یہ مخطوطات کی بارودری میں مدرس کی چہل قدمی نہیں بلکہ اس بگولہ صفت کی آوارہ خرامی ہے جو ہزار فریب شکنی کے باوجود جلتی ریت کی لہروں کو موج آب سمجھتا ہے اور تشلیک کے کانٹوں سے پانوں کے چھالے پھوڑتا ہے۔ کٹھ ملا کے گٹھل عقائد پر میں اس درد پیش کی تشلیک کو ترجیح دیتا ہوں جو روح کی اندھیری راتوں کے ہولناک مقامات سے گزرتا ہے۔ میں اس فنکار کی جستجو کی تڑپ جانتا ہوں۔ جولا شعور کے گھنے جنگلوں میں اس علامت اور اسطور کا متلاشی ہے

جو سانپ کے من کی مانند پُر نور اور پُر اسرار ہے اور جو تفسیر بنتا ہے اس تہذیبی اور تمدنی انتشار کی جس سے فنکار کا دور عبارت ہے۔ مجھے خوف آتا ہے ان فقیہوں سے جن کے تقشف کا یہ عالم ہے کہ اسکیمو کو پانی سے وضو کراتے ہیں اور جنھوں نے تنقید میں صحت مند ادب کے حمام کھول رکھے ہیں۔ تاکہ مجذوب پاک صاف بنے، کلمہ کفر سے احتراز کرے اور عقائد صحیحہ پر عمل پیرا ہو۔ عرفان کو شرع کا، اور ادب کو عقائد کا پابند بنا کر ہم نے کیا پایا؟..... راست بازوں کا وہ پندار کہ لکنت زدہ بھی عقائدِ راسخہ کی آستیاں بوسی کر کے خود کو گوہرِ ریز و گوہر بار بکھنے لگا۔ میں ڈرتا ہوں ان مدزسوں سے جنھوں نے ادب کو بھو گئے کی بجائے بھگتے، کارشیریں کی بجائے کار خیر، روح کی پرواز کی بجائے ذہن کی درزش بنا کر رکھ دیا۔ جو چاک گریباں اور چاک داماں تھا، رسوا بر بازار اور بے ننگ و نام تھا، ناصح سے گریزاں اور محتسب سے پریشاں تھا، وہ جسے ایک بے نام خلش، ایک بے چین تجسس، ایک مسلسل اضطراب گلی گلی غبارِ ناتوں کی صورت لیے پھرتا تھا، ریاست اور سرکار کا صیدِ زیوں، بزرگوں کی خوشنودی کا تمنائی اور قبولیت عامہ کا طلبگار بنا، اپنی ذات، اپنے فن اور اپنے زمانہ سے سچائی سے پیش آنے کی بجائے سنا بری اور فیشن پرستی کو راہ دی، اور عقائد کو سرمایہٴ افستخار اور تمنغہٴ دلاوری سمجھا۔ بچہ کی حیرانی، درویش کی سادگی، جادوگر کی طلسم آفرینی، پیکیں کی رنگینی، پیغمبر کا القا، تخیل کی نزاکت اور فکر کی صلابت، اور جذبہ کی برجستگی کی قیمت پر اس نے معلم اخلاق کی خشک بیانی، رہبر قوم کی اشتعال انگیزی اور سوشل انجینئر کی منصوبہ بندی کو اپنایا۔ ملک و قوم و ملت کی باتیں تو چوراہے کا ہر آدمی کرتا ہے۔ کہاں ہے وہ فنکار جس کی گرمی اندیشہ سے صحرا جلتے ہیں اور گنجدہ باز خیال محفلیں برہم کرتا ہے۔ منبر کی سیڑھیاں تو ہر خطیب چڑھ سکتا ہے لیکن وجود کے پہاڑ کی آخری پٹان پر پہنچنا اس طرف زندگی کے المیہ طرہیہ کی دھوپ چھاؤں اور اُس طرف عدم کے بے کراں خلاؤں کی ہیبت کا نظارہ کرنا، اور گھبرائے اور چکرائے بغیر، اپنا توازن قائم رکھتے ہوئے، اس تجربہ کو سرمدی نغموں میں بدل دینا بڑے صاحب بصیرت لوگوں کا کام ہے..... میں جانتا ہوں کہ بجلی اور جوہری توانائی کی طاقت انسان کو کائناتِ عظمیٰ کا سیاح بنا سکتی ہے لیکن میں یہ بھی جانتا ہوں کہ تخلیقی تخیل کی طاقت نے جس طرح آدمی کے اندر دن کو منور کیا ہے اور باطنی زندگی کی عجیب و غریب دنیاؤں کی سیر کرائی ہے، وہ نہ بجلی کی طاقت سے ممکن ہے نہ جوہری توانائی سے میں سائنس دان اور سوشل انجینئر کے کام کی قدر کرتا ہوں اور چاہتا ہوں کہ وہ اپنے کام میں زیادہ سے زیادہ کامیاب ہوں اور انسانی مسرت اور آسائش میں اضافہ کریں۔ لیکن میں چاہتا ہوں کہ وہ فنکار کو بھی اپنا کام کرنے دیں تاکہ وہ بتاتا رہے کہ جو دنیا انھوں نے بنائی ہے اس میں آدمی کے جینے کا تجربہ کیا ہے۔ مجھے سیاست پسند نہیں لیکن میں جانتا ہوں کہ سیاست سے مفہم ممکن نہیں۔ میں ادب میں بہترین سے کم پر سمجھوتہ نہیں کرتا کیونکہ ادب میں بہترین کی اتنی افراط ہے کہ کمتر پر قناعت تنگ ظرفی ہے۔ لیکن سیاست میں میں بد کو بدتر پر ترجیح دیتا ہوں کیونکہ جانتا ہوں کہ سیاست اپنی فطرت ہی میں بہترین کی گنجائش نہیں رکھتی۔ سیاست میں میں اُن لوگوں کے ساتھ جینے پر مجبور ہوں جو سوہاں روح اور عذابِ جاں ہیں۔ لیکن ادب میں میں اُن لوگوں کے ساتھ جیتا ہوں جو راحتِ جاں اور جگر لخت لخت کا درمان ہیں۔ میں اپنے دوت کو قیمتی سمجھتا ہوں اور اخبارِ نبی کی اہمیت سے واقف ہوں لیکن میرے لیے وہ لمحہ بہت اہم ہے جسے غم روزگار اور بہر جمع خس و خاشاک کی تگ و دو سے

بچالایا ہوں۔ اور اسے میں وقف کرتا ہوں اس طلسم حیرت کی سیاحت میں جو فنکارانہ تخیل صفحہ قرطاس پر تخلیق کرتا ہے۔ سیاسی آئیڈیلزم روز بروز کے پتھراؤ سے چکنا چور ہوتا رہتا ہے اور خوش نصیب ہے وہ آدمی جو اس سنگ باری میں اپنے آدرش کو سالم بچالے جائے اور میں جانتا ہوں کہ میں اُن خوش نصیبوں میں سے نہیں ہوں۔ میں فنکارانہ تخیل کو فن کی دھندلی فضاؤں میں پھلتا پھوتا دیکھتا پسند کرتا ہوں اور نہیں چاہتا کہ سیاسی منطق کی چلچلاتی دھوپ میں فنکار کے خیالات کی کھال کے جھلنے کا تماشہ دیکھوں۔ مجھے اس فنکار پر ہنسنا نہیں آتا جو شتر مرغ کی طرح ریت میں مہنہ چھپاتا ہے کیونکہ میں جانتا ہوں کہ جنھوں نے آنکھیں کھلی رکھی ہیں انھوں نے سوائے ریت کی آندھیوں کے کچھ نہیں دیکھا۔ وہ جو سیاست کا فریب خوردہ ہے اس کے چہرے پر میں کالک اس لیے نہیں ملتا کہ خود میرے ہاتھ شیشہ فریب کی ٹوٹی کرچیوں سے لہولہاں ہیں۔ ادب کا زندگی سے وہ تعلق نہیں جو سیاست کا ہے۔ خراب نظم زیادہ سے زیادہ ذہنی کدورت پیدا کرتی ہے لیکن خراب سیاست تو گیس چمبر کے دھوکے سے تاریخ انسانیت کو سیاہ کار بناتی ہے۔ اسی لیے میں سیاسی پیمانوں سے ادب کو پرکھنے کی بدعت کو اپنے وقت کی سب سے بڑی لعنت سمجھتا ہوں۔ مجھے یہ بات پسند نہیں کہ شاعر اور فنکار کو عوام کی عدالت میں کھڑا کر کے عقل و منطق کی تیز روشنی میں اسے اپنے سیاسی موقف کی وضاحت پر مجبور کیا جائے۔ میں فنکار کے غلط سیاسی رویوں پر کبیدہ خاطر ہوتا ہوں لیکن کف دروہاں نہیں ہوتا کیونکہ مجھے اپنے رویوں کے درست ہونے کا یقین نہیں۔ میں جانتا ہوں کہ وقت کی جھولی میں ایسے پتھروں کی کمی نہیں جو جام یقین کو پاش پاش کرتے ہیں اور اچھے اچھوں کا بھرم توڑ دیتے ہیں۔ فاشزم کے جہنم زار سے گزرنے کے بعد نوبل انعام یافتہ اطالوی شاعر مونتا لے نے اپنے ایک شعر میں کہا تھا:

”آج کل ہم تمھیں صرف یہ بتا سکتے ہیں کہ ہم کیا نہیں ہیں اور کیا نہیں چاہتے۔“

ہم چاہے مستقبل کے رنگین خواب نہ بن سکیں لیکن اتنا تو کہہ سکتے ہیں کہ ہمیں دوبارہ اس کا بوس سے گزرنا قبول نہیں جس سے ہمارا ماضی عبارت ہے۔

آپ پر کون سے لوگ غصے میں ہیں؟

بتخانہ چین

وارث علوی

گجرات اردو سہتیہ اکادمی، گاندھی نگر



اے پیارے لوگو، تم دُور کیوں ہو

آج کا فنکار سماج سے کیوں کٹا ہوا ہے اس کا جواب آسان نہیں۔ فنکار کی سماجی علیحدگی کا عمل ایک طرف نہیں دو طرفہ ہے۔ فنکار کی وہ دروں بنی جو رومانیت پسندوں سے شروع ہوئی بالآخر اس سماجی علیحدگی پر ختم ہوئی جس کا شکار آج کا فنکار ہے۔ دوسری طرف انسانی سماج ایسی تبدیلیوں سے گزر رہا کہ فنکار کے لیے یہ ممکن نہیں رہا کہ وہ سماجی Concerns کو اپنے Concerns بناتا۔ اول تو یہ کہ صنعتی انقلاب کے ساتھ سماج زیادہ مادہ پرست، زیادہ آشائش طلب اور زیادہ میکائیکی اور مصنوعی بنتا گیا۔ انسان کی حسی، جذباتی اور روحانی زندگی سکڑتی اور سمٹی گئی، اور زندگی کے یہی وہ پہلو ہیں جن میں فنکار کو دلچسپی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ زرعی نظام میں سماج چھوٹی چھوٹی تہذیبی اکائیوں میں بنا ہوا تھا۔ صنعتی انقلاب نے ان اکائیوں کو بڑے شہروں کی انسانی بھیڑ پر مشتمل ایک دیوبیکل مشینری کا روپ دے دیا۔ اس بھیڑ میں گم ہو کر لوگ اپنی تہذیبی آئیڈنٹی ٹی ٹی کھو بیٹھے۔ کسب معاش کے علاوہ ان کے آپس میں کوئی سماجی اور تہذیبی بندھن نہ رہے۔ فنکار اس جم غفیر میں خود کو اکیلا اور تنہا محسوس کرنے لگا۔ ایک طرف تو اس بھیڑ کی قدریں فنکار کو قبول نہیں تھیں، کیونکہ یہ قدریں حد درجہ مادی، معمولی اور اسفل تھیں۔ زراںدوزی، سماجی اقتدار، نمود و نمائش، مسرت طلبی اور جبر و استحصال کی قدروں پر قائم سماج کی دلچسپیوں کو فنکار اپنے فن کا موضوع کیسے بناتا۔ چنانچہ اس نے اس پورے نظام زر کے خلاف بغاوت کر دی۔ لیکن اس کی بغاوت اثر انگیز ثابت نہ ہوئی۔ سماج اپنی قدروں پر نظر ثانی کرنے کے لیے رضا مند نہیں تھا۔ شاعر ایک لامرکز اور عجیب الخلق آدمی کے طور پر سماج میں جینے لگا۔ Utilitarian سماج کو شاعری میں کوئی چیز ایسی نظر نہ آئی جو اس کے فائدے کی ہو، فنکار ایسے سماج کے ساتھ سماج کی شرائط پر مفاہمت کرنے کو رضا مند نہیں ہوا۔ لہذا فن سماجی معاملات سے آہستہ آہستہ کٹتا گیا دراصل فنکار کے لیے سماج کے کوئی بھی معاملات ایسے معاملات رہے ہی نہ تھے جنہیں اپنا کروہ اپنے فن کو سماج کے لیے کارآمد اور قابل قبول بنا سکتا۔ لیکن فن کا موضوع تو انسان، سماج اور مظاہر فطرت ہی رہے ہیں۔ لیکن فنکار کو اب جو انسانی سماج ملا تھا وہ ”حسن کاری“ کے لیے بھی مناسب نہیں تھا۔ یعنی اس مادہ پرست گٹھل انسان کو جس نے اپنی زراںدوزی اور ہوس خوری کے لیے فطرت کے حسن کو بھی غلیظ اور گندہ کر دیا تھا وہ اپنے فن کا موضوع بنانے کے لیے رضا مند نہیں تھا۔ چنانچہ فنکار خود اپنی ذات کی دنیاؤں کی سیر کرنے لگا۔ جینے کا جو کچھ سامان اسے مل سکتا ہے وہ اسے اپنی ذات ہی میں مل سکتا ہے۔ اگر خارجی دنیا اتنی بد صورت ہے تو بہتر ہے کہ اپنی داخلی دنیا کی پہنائیاں ناپی جائیں۔ لیکن حیاتیاتی سطح پر بھی عام انسانوں سے کٹ کر اپنی ذات

کے حصاروں میں جینا فنکار کے لیے کوئی بہت خوشگوار تجربہ نہیں تھا۔ خود کو پھر سے سماج سے منسلک کرنے، اور عام انسانی معاملات کو اپنے معاملات بنانے کی تڑپ فنکار کو بے چین رکھنے لگی۔ وہ پھر لوگوں سے کہنا چاہتا تھا کہ ”اے پیارے لوگو! تم دور کیوں ہو، کچھ پاس آؤ.....“ لیکن کہہ نہیں سکتا تھا، کیونکہ لوگ اب اجنبی انجان چہروں میں بدل گئے تھے، اور ان کے ساتھ اس کا حیاتیاتی، سماجی اور تہذیبی رشتہ منقطع ہو چکا تھا۔ فنکار اور لوگوں کے درمیان کوئی چیز مشترک نہیں تھی۔ لوگوں کا اتنا بڑا سماج اب کسی ایک تہذیبی عمل کے سہارے مربوط و قائم نہیں تھا۔ جو کچھ ارتباط تھا وہ اب محض سیاسی سطح پر تھا۔ یعنی عظیم سیاسی آدرش ہی لوگوں کو ایک ہونے اور اکائی کا احساس دے سکتے تھے۔ چنانچہ جب بھی پورا معاشرہ کسی ایک سیاسی آدرش کے تحت کسی مشترک عمل کے لیے بیدار ہوا تو فنکار بھی اس کے آدرش کو اپنا کر لوگوں سے اپنا رشتہ استوار کرنے میں کامیاب ہوا۔ آپ دیکھیں گے کہ بیسویں صدی کے ادب میں بڑے سماج معاملات کی نوعیت عموماً سیاسی ہی رہی ہے۔ خصوصاً روس میں اشتراکی انقلاب کی کامیابی کے بعد اشتراکی سماجی کے آدرش نے دنیا بھر کے فنکاروں کا لہو گرمایا ہے۔ لیکن سیاسی آدرش پر مبنی فنکار کا افراد معاشرہ کے ساتھ رشتہ ایک ناقص اور تخلیقی طور پر ایک کمزور رشتہ ہوتا ہے۔ یہ ایک جاندار (Vital) انسانی رشتہ نہیں ہوتا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ سیاسی ہیجان کے ختم ہوتے ہی یا سیاسی مقصد برآنے کے بعد یہ رشتہ پھر ٹوٹ جاتا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ یہ رشتہ ایک خاص قسم کا احتجاجی اور سیاسی ادب پیدا کر سکتا ہے۔ یہ ادب اس ادب کا مقام نہیں لے سکتا جو انسان کے بنیادی، اخلاقی، روحانی اور انسانی معاملات سے سروکار رکھتا ہے۔ لیکن یہ دوسرے قسم کا ادب اس وقت تک ممکن بھی نہیں جب تک فنکار اپنے معاشرے سے اخلاقی، جذباتی اور روحانی طور پر وابستہ نہ ہو۔ بہر حال اشتراکی تصور کے زیر اثر ترقی پسند تحریک نے اس خیال کو پاٹنے کی کوشش کی جو سماج اور فنکار کے بیچ حائل ہو گئی تھی۔ یہ کوشش مستحسن تھی لیکن اس کی اپنی حدود تھیں۔ اشتراکی فلسفہ کی بنیاد طبقاتی کشمکش پر تھی۔ فنکار نے عوام کو ایک مظلوم طبقہ کے طور پر قبول کیا۔ وہ ادب کے مورچے سے ظلم کے خلاف عوام کی لڑائی لڑنے لگا۔ اس کی حیثیت عوام کے ایک جانباز سپاہی کی تھی۔ شاعر کو اپنا یہ رول بہت پسند آیا اور اس نے اپنے اس رول کو نہایت خلوص سے ادا بھی کیا۔ لیکن چونکہ فنکار کا انسانی سماج کے ساتھ یہ رشتہ سیاسی نوعیت کا حامل تھا اور اس رشتہ پر ایک مخصوص آدرش کی گرفت ضرورت سے زیادہ مضبوط تھی اس لیے یہ رشتہ بھی بڑی حد تک دانشورانہ رہا اور حیاتیاتی بن نہ سکا۔ اس رشتہ پر مبنی جو ادب تخلیق ہوا وہ بڑی حد تک خود آگاہ (Self Conscious) تھا۔ اور اس میں وہ رنگ اور مہک نہیں تھی جو خود رو پھول میں ہوتی ہے۔ منصوبہ بندی اس ادب کی سب سے بڑی کمزوری تھی جس کی وجہ سے فنکار کا تخلیقی تخیل حقیقت کا آزادانہ انکشاف کرنے سے قاصر رہا۔ اس کے علاوہ دوسری بھی بہت سی کمزوریاں تھیں۔

اک ذرا سی سیاسی گز بڑا اور افراتفری کے ساتھ ہی فنکار کا عوام کے ساتھ رشتہ ٹوٹ گیا اور فنکار پھر اپنی تنہائی اور ٹوٹے ہوئے خوابوں کا نوحدہ بیج بن کر رہ گیا۔ اگر عوام اور انسانی سماج کے ساتھ یہ رشتہ جاندار ہوتا تو محض سیاسی تہذیبیاں اس رشتہ کو اس بڑی طرح گزندہ پہنچاتیں۔ ترقی پسند تحریک کے ٹوٹاؤ کے ساتھ ہی ادب میں

جمود کے چرچے بذات خود اس بات کی دلیل ہیں کہ سیاسی ہیر پھیر کے ساتھ ہی فن کے پاس کوئی ایسے سماجی اور انسانی مسائل نہیں رہے جن میں وہ پورے سماج کی دلچسپی پیدا کر سکتا۔ ترقی پسند تحریک کے شباب کے زمانہ میں ترقی پسند شاعروں کی کوشش یہ ہوتی تھی کہ وہ عوام کے سامنے کامگار میدانوں اور مزدوروں کی چالوں میں اپنے گیت پیش کریں۔ تحریک کے خاتمہ کے ساتھ ہی یہ سلسلہ بھی ختم ہو گیا اور بقول باقر مہدی، ترقی پسند شاعر فلم کے مارداڑی سیٹھوں کو اپنی شاعری سنانے لگے۔ ادھر پچھلے دس پندرہ سال سے یورپ اور امریکہ کے نوجوان شاعروں کی یہ کوشش بھی دیکھنے کے قابل ہے کہ وہ باغوں، شراب خانوں، چوراہوں اور محلوں میں جا کر اپنی نظمیں سناتے ہیں اور شاعری کو پھر سے عام آدمی تک پہنچانے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس کا اثر شاعری پر بھی پڑا ہے اور شاعری ایک بار پھر عام آدمی کے جذباتی، روحانی اور سماجی مسائل سے سروکار رکھنے لگی ہے۔ غرض یہ کہ حالات ناسازگار ہونے کے باوجود اگر فنکار کو محسوس ہو کہ شاعری کو اپنی تنگ اور محدود فضاؤں سے باہر نکل کر وسیع انسانی دلچسپیوں کو اپنانا چاہیے اور زیادہ سے زیادہ لوگوں سے خطاب کرنا چاہیے تو اس کی راہ میں کوئی چیز حائل نہیں۔ وہ یہ کوشش کر سکتا ہے۔ اس کی کامیابی اور ناکامیابی کا دار و مدار اس بات پر رہے گا کہ عوام کے ساتھ، انسانی سماج کے ساتھ اس کا رشتہ کس قسم کا ہے۔ اگر یہ تعلق زبردستی کا ہے اور انسان دوستی کے بیٹھے اور دشواری کے پوز کا نتیجہ ہے تو اس پوز سے جاندار ادب کی تخلیق ممکن نہیں۔ خود کو انسان دوست اور سماج کا بھی خواہ ثابت کر کے فنکار فائدہ اپنی ذات ہی کو پہنچاتا ہے سماج کو نہیں۔ اگر فنکار کو واقعی انسانوں میں اور انسانی سماج میں دلچسپی ہے تو وہ انسان دوستی کے دعوؤں کے بغیر بھی سماجی طور پر جاندار ادب پیدا کرے گا جیسا کہ منٹو اور بیدی نے کیا۔ انسان دوستی اور سماجی بیہودی کے دعوے کرنے کی ضرورت اس آدمی کو پڑتی ہے جس کا انسان اور سماج کے ساتھ رشتہ جاندار نہیں ہوتا۔ میں کہہ چکا ہوں کہ آج کا منکار سماج سے کٹا ہوا فنکار ہے۔ یا تو فنکار اپنے اس مقدر کو قبول کرتا ہے یا نہیں کرتا۔ نہ کرنے کی صورت میں وہ پھر سے اپنے فن کا سماج کے ساتھ رشتہ قائم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ کہیں یہ کوشش سیدھی ساڈی ہوتی ہے جیسی کہ ترقی پسندوں میں تھی، یعنی سیاسی آئیڈیولوجی کو اپنا کر وہ سماج اور عوام سے رشتہ پیدا کریتے ہیں اور کہیں یہ کوشش نہایت ہی پیچیدہ اور رد قبول کے بے شمار الجھاؤں کی حامل ہوتی ہے۔ میراجی سے لے کر تمام جدید شاعروں کی کوشش کچھ اسی قسم کی ہے۔ یعنی شاعر اور سماج کے بیچ ایک عجیب قسم کا کھنچاؤ پیدا ہو گیا ہے۔ شاعر سماج کو اس کی شرائط (Terms) پر قبول نہیں کرتا اس لیے سماج کی تمام مادہ پرست اور افادیت پسند قدروں کے خلاف بغاوت کرتا ہے اور زندگی کے معنی سماج میں نہیں بلکہ اپنی ذات میں تلاش کرتا ہے۔ یعنی جن قدروں پر وہ جینا چاہتا ہے ان کی تخلیق وہ آپ کرتا ہے۔ سماج کو شاعر کی یہ قدریں قبول نہیں ہوتیں کیونکہ یہ قدریں (Utility) کی قدریں نہیں ہوتیں۔ ادھر اس طرف شاعر اس سماج کو اپنی شاعری کا موضوع

بنانے ہی سے انکار کر دیتا ہے جو اپنے اندر حسن، خیر اور انسانیت کا کوئی عنصر نہیں رکھتا۔ اس کے نزدیک ایسے سماج کے مسائل اس قابل نہیں ہوتے کہ ادب اور آرٹ کا موضوع بنیں۔ فنکار جب خالص ادب اور خالص شاعری کی بات کرتا ہے تو دراصل یہ رو عمل ہوتا ہے اس سماج کا جو اپنے حقیر سروکاروں کا عکس ادب میں دیکھنا چاہتا ہے۔ انیسویں اور خصوصاً بیسویں صدی کے ادب کا مطالعہ آپ کو بتا دے گا کہ فنکار بورژوازی سماج، صنعتی تمدن اور مادیہ پرست تہذیب سے کس قدر برگشتہ خاطر رہا ہے۔ اس نے دکانداروں، بیوپاریوں اور زراندوزوں کے آدرشوں کو اپنے آدرش بنانے سے صریحاً انکار کیا۔ وہ انسانی زندگی کی روحانی اور اخلاقی قدروں پر زور دیتا رہا۔ فطرت اور انسان کے رشتہ کی بات کرتا رہا۔ اس کی جذباتی زندگی کی آئینہ داری کرتا رہا۔ اسے وہ تمدن قبول نہیں تھا جس میں انسانی رشتوں کی نوعیت محض اقتصادی رہ جائے، جس میں انسانی زندگی کا مقصد اور منشا محض زراندوزی ہو، اور آدمی دو روٹیاں کمانے کے اسفل مقصد کے تحت پوری زندگی مشین کی طرح حرکت کرتا رہے۔ زرعی تمدن کی تہذیبی نمائندگی اشرافیہ طبقہ کرتا تھا اور صنعتی تمدن کی نمائندگی بورژوا طبقہ کرتا ہے۔ پوری دنیا کے ادب کی تاریخ آپ کو بتا دے گی کہ اشرافیہ طبقہ کی طرف فنکار کا رویہ کیا رہا ہے، اور اگر آپ یہ دیکھنا چاہیں کہ بورژوا طبقہ کی طرف کیا رہا ہے تو بالزاک، بادلیئر اور فلا بیرے لے کر، لارنس، ایلٹ اور تمام جدید ادب کو دیکھ جائیے۔ صنعتی ٹانگوں، مال التجار اور نو دولتوں کے خلاف فنکار بے پناہ حقارت کے علاوہ اور کوئی جذبہ محسوس نہیں کر سکا۔ فنکار کے لیے بورژوازی ہمیشہ کڑوی گولی رہا ہے اور وہ اسے کبھی نگل نہیں سکا۔ پتہ نہیں ترقی پسند لوگ کون سے فنکاروں کو بورژوازیوں کے نمائندے سمجھتے رہے ہیں۔ بورژوازی ذہنی طور پر پست اور جذباتی طور پر چھچھلا دی رہا ہے۔ دن رات پیسہ کمانے اور پیسے سے حاصل شدہ سماجی اقتدار اور منزلت پر اترانے کے سوا اس کا کوئی مشغلہ نہیں۔ اس کی زندگی کی قدریں سود مند کی قدریں ہیں۔ احساس کی نزاکتوں اور جذبات کی لطافتوں کو وہ سمجھ نہیں سکتا۔ ہر قسم کی اعلیٰ ذہنی سرگرمی کی طرف اس کا رویہ بے نیازی اور بے پروائی کا ہوتا ہے اور اس کی پوری جدوجہد آسائشوں کو فراہم کرنے کی بے رنگ اور اعصاب شکن تگ و دو تک محدود ہوتی ہے۔ اس کی تاجرانہ ذہنیت ہر قدر کوتاہ جہانہ قدر بنادیتی ہے اور اس طرح انسان کی تمام ذہنی، روحانی اور تہذیبی سرگرمیاں بورژوازیوں کے ہاتھوں، عامیانہ، بازاری اور تجارتی بن جاتی ہیں۔ بیسویں صدی کے تمام مذہبی اداروں پر نظر کیجئے۔ تمام کے تمام تجارتی اکھاڑے بنے ہوئے ہیں۔ ان مندروں کا فن تعمیر دیکھیے جو سرمایہ داروں نے بنائے ہیں ان میں نہ کوئی فنکارانہ حسن ہے نہ روحانی جلال۔ ہر درودیوار سے دولت کی سستی نمائش کا جذبہ بد صورت رنگوں کی صورت میں چیختا رہتا ہے۔ مذہبی اداروں اور مذہبی رہنماؤں کی شان و شوکت، زراندوزی، جاہ طلبی اور سماجی اقتدار ان تمام مذہبی اور روحانی قدروں کو ایک مذاق بنادیتے ہیں جن کے ٹھیکیدار ہونے کا وہ دعویٰ کرتے ہیں۔ مذہبی رہنماؤں کے سیاسی جوڑ توڑ اور سیاسی چال بازیوں پر نظر کیجئے۔ فاشی سے فاشی سیاسی جماعتوں کا بغل بچے بنتے انھیں شرم نہیں آتی۔ ہمارے تمام مذہبی ادارے نیم عسکری نازی جماعتوں کے خفیہ قلعے ہیں۔ ہم

سب اُن کی انسان دشمن کارستانیوں کا بھوک بن چکے ہیں اور ان اداروں اور رہنماؤں کی سرپرستی کرنے والا بھی بورژوازی ہے۔ یہ اسی کا پیسہ ہے جو اُن کے دست دباؤ کو قوت عطا کرتا ہے۔ مذہب اس کے لیے محض ظاہری رسوم کی پابندی ہے اور چونکہ وہ اندر سے کھوکھلا ہوتا ہے اس لیے ہر کھوکھلے آدمی کی طرح جب مذہب ایک روحانی نظام کی بجائے ایک سماجی اور سیاسی آئیڈیولوجی کی شکل میں اس کے سامنے پیش کیا جاتا ہے، تو اسے ایک بڑا جذباتی سہارا ملتا ہے۔ اسی آئیڈیولوجی کو برقرار رکھنے اور پھیلانے کے لیے وہ دونوں ہاتھوں سے پیسہ لٹاتا ہے اور بورژوازی کی جذباتی تسکین کا ایک ہی ذریعہ ہے، پیسہ خرچ کرنا اور جب یہ پیسہ مذہب کے نام پر خرچ کیا جاتا ہے تو اس سے روحانی تسکین بھی ملتی ہے۔ آپ کسی بھی بڑے شہر میں جا کر دیکھیے۔ زیادہ تر مسجدیں، مندر، مدرسے، پانٹھ شالاکیں انہی لوگوں کی قائم کی ہوئی ہیں جنہوں نے اسمگلنگ، کالا بازاری اور ہر قسم کی بے ایمانی سے دولت کمائی ہے۔ دینداری اور دنیا داری کو دو الگ الگ خانوں میں بانٹ دینا اور پھر دونوں سے فائدہ اٹھانے کا گر کوئی ان لوگوں سے سیکھے آپ ہی ذرا اس بات پر غور کیجئے کہ رومی اور حافظ، کبیر اور میرا کا جس نے ورثہ پایا ہے، وہ فنکاران لوگوں سے بھلا کون سی سطح پر بات کر سکتا ہے۔ ان بورژوازیوں کے گھروں میں جا کر دیکھیے۔ انسان کے پورے ادبی اور تہذیبی ورثہ کا ان کے گھروں میں نام و نشان نہیں ہوتا۔ سماجی تحقیق کا ایک دلچسپ موضوع تو یہ ہے کہ ہمارے مذہبی دارالعلوموں میں جا کر یہ دیکھا جائے کہ وہاں کے کتب خانوں میں ہماری زبان کے ادب کی نمائندگی کتنی ہوتی ہے۔ ایسے دارالعلوموں سے سوائے کٹھ ملاؤں کے لشکر کے آپ قوم کو دوسری کون سی چیز بھی نہ دے سکتے ہیں۔

مذہب ہی کی طرح بورژوازی سماج نے ہر تہذیبی سرگرمی کو بازاری اور عامیانہ بنا دیا۔ ادب اس کے لیے ایک سنجیدہ ذہنی مشغلہ نہیں ہے بلکہ ایک سستی تفریح ہے، تفریحی ناول، تفریحی ڈرامے، تفریحی رسالے اور ڈائجسٹ یہ وہ علمی اور ادبی سرمایہ تھا جس پر نیم تعلیم یافتہ، غیر مہذب بورژوازی سماج پلٹا رہا۔ دولت اور فرصت نے زندگی کی بے کیفی اور بوریٹ کو پیدا کیا، اور بوریٹ سے اکتایا ہوا بورژوازی ہر قسم کے ذہنی اشتعال، تفریح اور لطف اندوزی کے پیچھے دیوانہ وار بھاگنے لگا۔ اس کے پاس نہ اتنا وقت تھا نہ اتنی فرصت کہ کسی بھی قسم کی سنجیدہ دانشورانہ سرگرمی یا تہذیبی مشغلے کو اپناتا۔ اسے تو کم وقت میں زیادہ سے زیادہ ہیجان چاہیے تھا، چنانچہ مقبول عام ادب، تفریحی ادب، ہیجان خیز ادب اور Popularizers کا دور دورہ ہوا۔ پڑھنے والوں کا نہیں بلکہ Consumers کا سماج پیدا ہوا۔ اس سماج کی مانگ کو پورا کرنے کے لیے ایسے اداروں نے جنم لیا جو لاکھوں کی تعداد میں ایسی کتابیں چھاپنے لگے جنہیں لوگ چبا چبا کر تھوکتے رہے اور موسم سرما میں جو کتابیں وہ پڑھتے تھے ان کے نام تک موسم گرما میں انہیں یاد نہیں رہتے تھے۔ لکھنے والے لاکھوں کمانے لگے، اور اُن کی شہرت فلم ایکٹروں سے ٹکرانے لگی۔ ادب اور آرٹ میں لوگوں کی دلچسپی ویسے بھی کم ہو گئی تھی اب تو پبلشر بھی اس کی کتابوں کو ہاتھ لگانے سے جھجکتے تھے۔ اس کے قارئین کا دائرہ حد درجہ محدود، اور اس کی آمدنی کا ذریعہ بالکل مسدود ہو گیا۔ فنکار دورا ہے پر آگیا یا تو لوگوں کی مانگ پوری کرے، یا ادب کے تقاضوں کا خیال رکھے۔ پہلی صورت میں وہ ادیب رہتا ہی نہیں، دوسری صورت میں

وہ ادیب رہتا ہے لیکن بہت ہی دکھی۔ اس نے دوسری صورت ہی پسند کی..... کیوں؟ اسے سمجھنے کے لیے مجھے اپنا کوک شاستر بگھارنے دیجئے۔

فنکار کے لیے تخلیقی سرگرمی بھی ایک جبلی قوت ہی کا حکم رکھتی ہے۔ ہر وہ چیز جو فنکار کو اس کی تخلیقی سرگرمی سے باز رکھتی ہے اسے ایک آدمی کے طور پر ختم کر دیتی ہے۔ جب وہ اپنی بات اپنے اسلوب میں نہیں کہہ سکتا تو پھر وہ اتنا بھی آدمی نہیں رہتا جتنے وہ لوگ رہتے ہیں جنہیں اپنی صلاحیتوں کے مطابق اپنا کام کرنے کے مواقع حاصل ہیں اور اس طرح انہیں وہ اطمینان بھی حاصل ہے جو آدمی کو اپنا کام پورا کرنے سے ملتا ہے۔ وہ فنکار جو اپنی بات نہیں کہہ سکتا ایک غیر مطمئن روح کی مانند بے قرار رہتا ہے چاہے پھر اس کا جسم ہر قسم کی آسائشوں اور نعمتوں سے سیراب کیوں نہ ہو۔ تنگی کا مطلب ہے جنسی جذبہ کا غیر جنسی مقاصد کے لیے استعمال۔ وہ آدمی جو عورت کا جسم دیکھ کر نہیں بلکہ دھن دیکھ کر اس سے شادی کرتا ہے وہ آسائش میں تو رہتا ہے لیکن اس کی روح غیر مطمئن اور بے قرار رہتی ہے۔ ہر آدمی کی طرح فنکار کو بھی فیصلہ کرنا ہی پڑتا ہے کہ وہ اپنی تخلیقی قوت کا استعمال کیسے کرے گا۔؟ ہر فیصلے کی طرح اس فیصلے کا بھی مطلب ہوتا ہے کہ ایک چیز کی پسند کی خاطر اسے بہت سی چیزوں کو ترک کرنا ہے۔ لوگوں کے مذاق کو بنانے اور ان پر اثر انداز ہونے کا کام آج فنکار کے ہاتھوں سے نکل کر ان بڑے اشاعتی اداروں کے ہاتھوں میں چلا گیا ہے جو پیپر بیک کتابیں، رسالے اور اخبار شائع کرتے ہیں۔ ماس میڈیا کے تمام ذرائع یا تو کمرشیل اداروں کے ہاتھ میں ہیں یا ریاست کے پاس اس سے پیشتر کہ فنکار انہیں استعمال کرتا انھوں نے فنکار کو اپنے مقاصد کے لیے استعمال کرنا شروع کر دیا۔ کسی زمانہ میں یہ امید بندھی تھی کہ جدید اشاعتی ذرائع کی ترویج کے ساتھ ساتھ فنکار اپنے قارئین سے براہ راست رشتہ قائم کر سکے گا اور قارئین کی سرپرستی اسے اقتصادی طور پر وہ خود مختاری اور آزادی بخشے گی کہ وہ دوسری ترغیبات کے سامنے سپر اندا ہوئے بغیر، یا اقتصادی بکھیڑوں کا شکار ہوئے بغیر اپنا تخلیقی فن کا کام جاری رکھ سکے گا۔ بد قسمتی سے حالات نے ایسا پلٹا کھایا کہ یہ امید بھی پوری نہ ہو سکی۔ فنکار جو ادب تخلیق کرتا ہے اس میں لوگوں کو دلچسپی نہیں۔ فنکار کا حلقہ قارئین محدود سے محدود تر ہوتا گیا اور لوگوں کی مانگ پوری کرنے کے لیے لکھنے والوں کا ایک ایسا قافلہ پیدا ہو گیا جنہیں ادب اور آرٹ سے سرے سے کوئی سرکار ہی نہیں تھا۔ ہم نے کبھی اس بات پر غور کرنے کی کوشش نہیں کی کہ ریڈیو، فلم اور اخبارات سے منسلک ہونے کے بعد فنکار کے فن پر ان اداروں کا کیا اثر پڑتا ہے۔ اگر کوشش کرتے تو ہمیں معلوم ہوتا کہ ایک خاص سطح کو پہنچنے کے بعد فنکار اس سے بلند نہیں ہو سکا۔ ریڈیائی ڈراموں، فچر اور تقریروں میں سے آپ کتنی چیزیں ایسی انتخاب کر سکتے ہیں جو معیاری ادب کا نمونہ ہوں۔ فلم میں جانے کے بعد شاعر یا تو اپنی پچھلی سطح کو نبھاتے رہے ہیں یا اس سے بھی نیچے گر گئے ہیں۔ لے دے کے ان کی ادبی سرگرمی صرف یہ رہ گئی ہے کہ وہ اپنے پرانے مجموعوں کو زیادہ دیدہ زیب طریقوں پر شائع کرتے رہیں اور دھوم دھڑاکے سے ان کے یوم اجراء مناتے رہیں، ہر کام نمائشی طریقہ پر کرنا اور سنجیدہ سے سنجیدہ مشغلہ کو چھپھوری تفریح میں بدل دینا بورژوا معاشرہ کی اہم خصوصیت رہی ہے۔

اس کا اندازہ آپ کو ہمارے ادبی جلسوں، سمینار، کانفرنسوں اور خصوصاً مشاعروں کی موجودہ حالت سے ہو

جائے گا۔ ادبی جلسوں میں سامعین کی تعداد آپ کو بتا دے گی کہ لوگوں کو ادب سے کتنی دلچسپی ہے۔ جم غفیر اگر آپ دیکھنا چاہیں تو مشاعروں میں جائے۔ بورڈ داڑی اقدار کا سب سے عبرتناک شکار مشاعرہ ہوا ہے۔۔۔۔۔ مشاعروں نے شاعروں کی ایک نسل پیدا کی ہے، جو صرف مشاعروں میں چھپ جاتی ہے اور مشاعروں کے باہر کہیں نظر نہیں آتی۔ مشاعرہ باز شاعروں کو ادب، شاعری، زبان، فن اور زندگی کے مسائل سے کچھ لینا دینا نہیں ہوتا۔ وہ جو صرف جاہل عوام کی مدح و ستائش پر جیتے ہیں۔ اور جن کی ادبی عمر صرف مشاعروں کی چند جگمگاتی راتیں ہوتی ہیں وہ فی الحقیقت بورڈ دا سماج کی تفریحی منصوبہ بندی میں ادنیٰ دل لگی کے سامان سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتے۔ بورڈ دا سماج کی ہر تفریح مرکب (Synthetic) ہوتی ہے اور وہ خالص آرٹ کو برداشت نہیں کر سکتا۔ اسی لیے مشاعرہ بھی معجون مرکب کا نمونہ پیش کرتا ہے۔ ترنم باز شاعر، مزاحیہ شاعر، خواتین شاعر اور پھر وہ شاعر جو مشاعروں کو Conduct کرتے ہیں۔ Master of Ceremony شو بزنس کا ایک اہم عنصر ہوتا ہے، اور مشاعرہ جو شو بزنس اختیار کر گیا ہے اس کے لیے ایسے آدمی کا وجود ناگزیر بن گیا ہے۔ مقصد صرف ایک ہی ہوتا ہے، ہر کام، ہر اعلان ایک اہتمام سے ہوتا کہ سامعین کی دلچسپی کا سلسلہ ایک لمحہ کے لیے بھی منقطع نہ ہونے پائے۔ مشاعروں میں ارباب حکومت، سیاسی لیڈروں اور فلم ایکٹروں کی آمد نے اس کے رہے سبے ادبی عنصر کو بھی غارت کر دیا۔ چونکہ لوگ ٹکٹ خرید کر مشاعرہ میں آتے ہیں اس لیے وہ ٹکٹ کی قیمت بھی وصول کرنا چاہتے ہیں اسی لیے بانیانِ مشاعرہ رنگ برنگے شاعروں کا میلہ لگاتے ہیں۔ آج کا آدمی حقیقی مسرت نہیں سمجھتا اس لیے تنوع اور نگارنگی میں ذہن کو منتشر کرنا رہتا ہے، اس میں اتنی اہلیت نہیں رہی کہ وہ ایک چیز پر دھیان مرکوز کر کے وہ مسرت حاصل کرے جو ذہنی سکون بخشتی ہے۔ اس کی بیجان پسندی، اشتعال پسندی اور تنوع پسندی نے اسے پراگندہ نظر، پراگندہ ذہن بنا کر رکھ دیا ہے، اور اسی لیے وہ قوال شاعر کے بعد مزاحیہ شاعر اور مزاحیہ شاعر کے بعد عورت شاعر اور عورت شاعر کے بعد سبزہ آغا لونڈے شاعر کو سننا چاہتا ہے۔ کسی ایک شاعر کے کلام کو سیر حاصل طور پر سننا اس کے بس کا ردگ نہیں رہا۔ پھر آج کے تفریح پسند اور لذت کوش سماج کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ تفریح کے جن ذریعوں کو وہ پیدا کرتا ہے انھیں بھوکے کتے کی طرح اس قدر چھوڑتا ہے کہ تھوڑے ہی وقت میں وہ تمام ذرائع نچی ہوئی ہڈی کی مانند پڑے سوکتے رہتے ہیں۔ اور سماج نئے ذرائع کی تلاش یا پرانے ذرائع کی نئی لوٹ کھسوٹ پر کمر بستہ ہو کر دوسری طرف نکل جاتا ہے۔ مشاعرہ کو ذریعہ تفریح بنانے والوں نے کبھی یہ نہیں سوچا کہ ایک ذریعہ تفریح کے طور پر وہ دوسرے ذرائع تفریح کا مقابلہ نہیں کر سکے گا گلے باز شاعر قوالوں کا، اور خواتین شاعر مجرے والیوں کا مقابلہ کیسے کر سکتی ہیں؟ آہستہ آہستہ لوگوں نے یہ بھی محسوس کرنا شروع کیا کہ جہاں تک مزے کا سوال ہے، قوالیوں، مجروں، تفریحی پروگراموں، فلم اور ڈراموں میں مشاعروں سے کہیں زیادہ مزا آتا ہے۔ بورڈ دا سماج نے گویا مشاعرے کو تفریح کے طور پر استعمال کیا، اور پھر دیکھا کہ ترنم باز شاعر بھی مزا نہیں دے رہے تو اسے ایک تفریح کے طور پر بھی ختم کر دیا۔

آپ کسی بھی بڑے شہر کے نلکو پر کھڑے ہو کر لوگوں کی ریل پیل اور بھاگ دوڑ کا تماشہ دیکھیے اور پھر سوچئے کہ اس جم غفیر میں کتنے آدمی ایسے ہوں گے جنہیں ادب اور شاعری میں دلچسپی ہوگی۔ ساٹھ، ستر کروڑ کی

آبادی والے ملک میں جہاں ایک کتاب کی پانچ سو کاپیاں مشکل سے نکلتی ہوں وہاں ادب اور عوام اور عوامی ادب کی بات ایک زہرناک تمسخر سے کم نہیں۔ ذرا اس میننگ میں حاضر رہیے جس میں بانیانِ مشاعرہ شعراء حضرات کی فہرست تیار کرتے ہیں آپ کو محسوس ہوگا کہ اس سے پیشتر کہ شاعر مشاعرہ کو مسترد کرے خود مشاعرہ سنجیدہ شاعروں کو ناٹ باہر کر دیتا ہے۔ یہی حال سماج کا ہے۔ اس سے پیشتر کہ شاعر سماج کو مسترد کرتا سماج نے شاعر کو مسترد کر دیا۔ شاعری کا حلقہ کبھی اتنا محدود نہیں ہوا جتنا آج ہے۔ شاعری سے محروم ہو کر سماج نے خود کو ایسی ذہنی سرگرمی سے محروم کر لیا ہے جو سماج کو مہذب، متمدن اور شائستہ بنانے کا بہترین ذریعہ تھی۔ ادب اور آرٹ سے بے نیازی کا نتیجہ سوائے اس کے اور کیا نکلنے والا تھا کہ آدمی کی فکر و تخیل اور احساسات اور جذبات کی دنیا زیادہ سے زیادہ تنگ اور گھٹل بنتی چلی جائے۔ جس قسم کے سیاسی ہنگاموں، سماجی انتشار، اقتصادی لوٹ کھسوٹ اور بے محابہ تشدد کا مظاہرہ ہمارے زمانہ نے کیا ہے۔ اس کی وجہ خیر یہ تو نہیں ہے کہ لوگ شاعری نہیں پڑھتے (ایسا کہنا ایک پیچیدہ مسئلہ Over simplify کرنا ہوگا) لیکن اتنی بات البتہ کہی جاسکتی ہے کہ مادہ پرست بورژوازی سماج نے ایک طرف تو آدمی کو ان تمام تہذیبی سرگرمیوں سے محروم کر دیا جو آدمی کے جذبات کی تالیف اور تادیب کیا کرتی تھیں اور دوسری طرف اسے سیاسی اقتدار، سماجی منزلت اور اقتصادی برتری کے وہ حوصلے عطا کیے کہ اس کی پوری زندگی ایک بے معنی تنگ و دو اور یک بے مقصد جدوجہد کا شکار ہو گئی۔ ایسے آدمی پر مشتمل معاشرے کو سیاسی ہنگامے حرکت میں لاسکتے ہیں اور سیاسی حکمرانوں کی جابرانہ قوت ہی اسے قابو میں بھی رکھ سکتی ہے۔ ہزاروں اور لاکھوں آدمیوں کی بے چہرہ بھیڑ جس تشدد کو جنم دیتی ہے وہ بیسویں صدی کا کا بوس ہے۔ آدمی کبھی آدمی سے اتنا خوف دہ نہیں ہوا جتنا کہ آج ہے۔ کسی کو کسی پر اعتماد نہیں رہا اور کسی کا کسی کے ساتھ سرد کار نہیں رہا۔ سب اپنی اپنی ذات کی کال کوٹھری میں بند ہیں اور اس کال کوٹھری میں بہت ہی اندھیرا ہے کیونکہ آدمی نے اپنے اوپر وہ تمام دروازے بند کر لیے ہیں جن سے علم و ادب اور فکر و تخیل کی روشنی اس کے اندر داخل ہو کر اس کے جہل کو دور کیا کرتی تھی۔ ایسے معاشرے کے آدرش، عقائد اور نصب العین اس قابل نہیں ہوتے کہ فنکار انھیں اپنے ادب کا موضوع بنائے، فن کے احساس کی دنیا اس گھٹل سماج سے زیادہ نازک اور لطیف ہوتی ہے۔ لہذا فنکار سماجی سروکاروں کو بیان کرنے کی بجائے اپنے جذبات کی سرزمین کا سیلابی بننا ہے۔ سماج کو ایسے ادب میں کوئی دلچسپی نہیں رہتی جو اس کے آدرشوں اور سروکاروں کا ترجمان نہ ہو۔ ادھر فنکار کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ وہ اپنے آرٹ کو اس سماجی مواد سے ملوث نہ ہونے دے جو اس کی نظر میں اس قدر بد صورت اور سڑا ہوا ہے کہ اس کی اصلاح تک ممکن نہیں۔ چنانچہ وہ اپنے آرٹ سے ان عناصر کو خارج کرنا شروع کرتا ہے جو سماجی ہیں۔ سماجی عناصر کا یہی اخراج خالص شاعری اور خالص ادب کی طرف پیش قدمی بننا ہے فنکار اپنے میڈیم کو سماجی ملوثات سے منزہ کرنا شروع کرتا ہے۔ اس کا مقصد ایسی حسن کاری ہوتا ہے جو خالص آرٹ کے زور پر ہو، لہذا اس کی تمام تر توجہ اپنے میڈیم پر مرکوز ہو جاتی ہے۔ ادب کسی بھی قسم کی سماجی اور انسانی صورت حال کا ترجمان نہیں رہتا۔ سب

کا سب جدید ادب تو نہیں لیکن اداں گارد کی کوششوں کا معتد بہ حصہ اسی نوعیت کا حامل ہے۔ صاف بات ہے کہ یہ صورت حال نہ سماج کے لیے سودمند ہے نہ ادب کے لیے۔ فنکار اس طرح سماج کے ساتھ اپنا رشتہ توڑ نہیں سکتا۔ اپنے فن کے لیے بھی بہر صورت اسے سماج میں تو رہنا ہی پڑتا ہے، کیونکہ فن کبھی محض میڈیم کے زور پر پیدا نہیں ہوتا۔ فن تجربات کا خام مواد انسانی زندگی ہی سے حاصل کرتا ہے جو ہر صورت میں ایک سماجی زندگی ہے۔ سماج کے ساتھ فنکار کا رشتہ چاہے لاگ کا ہو یا لگاؤ کا، لیکن یہ رشتہ اسے برقرار رکھنا ہی پڑتا ہے۔ یا تو وہ سماج کے ساتھ ہوتا ہے یا سماج کے خلاف ہوتا ہے لیکن وہ سماج کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔ دوسری بات یہ ہے کہ فن کا تعلق ہمیشہ اقدار سے رہا ہے محض حقائق سے نہیں۔ حقیقت کو قدر سے بالکل مبرا کر کے فنکار اعلیٰ ادب کی تخلیق کی امید نہیں رکھ سکتا۔ کم از کم ادبی تاریخ اس طریقہ عمل کی ضامن نہیں ہے۔ لہذا محض میڈیم کے زور پر ادب کی تخلیق ایک نہایت ہی نازک اور خطرناک تجربہ ہے اور جدید ادب کا ہمارا جو کچھ بھی تجربہ رہا ہے اس کے پیش نظر ہم کہہ سکتے ہیں کہ ابھی تک یہ تجربہ کچھ بہت ہی خوشگوار نتائج پیدا نہیں کر سکا ہے لیکن فنکار سے ہمارا یہ مطالبہ کہ وہ سماج کے ساتھ اپنا رشتہ از سر نو قائم کرے چاہے کتنی نیک نیتی پر مبنی ہو، اس تخلیق حقیقت کو نظر انداز کر کے نہیں کیا جاسکتا کہ یہ عمل کبھی بھی ایک طرفہ نہیں ہوتا۔ دراصل سائنسی ایجادوں نے پوری دنیا کو اس قدر ایک کر دیا ہے کہ قومی تہذیبیں اور چھوٹی چھوٹی سماجی اور تہذیبی اکائیاں ختم ہو گئی ہیں یا آہستہ آہستہ ختم ہو رہی ہیں۔ آرٹ ہمیشہ چھوٹی چھوٹی تہذیبی اکائیوں ہی میں پھلتا پھولتا رہا ہے۔ فنکار ایک کمیونٹی سے خطاب کر سکتا ہے لیکن اس وسیع و عریض ہیئت اجتماعیہ کو دیکھ کر وہ سراسیمہ ہو جاتا ہے جسے آج صنعتی تمدن نے چاروں طرف ایک بھیڑ کی شکل میں پھیلا دیا ہے۔ بڑے شہروں کی بڑی انسانی آبادیوں کے مسائل بھی اسی قدر پیچیدہ ہوتے ہیں ان کا مطالعہ سماجی علوم اور Statistics کی شکل ہی میں ممکن ہے۔ اتنی بڑی انسانی آبادیوں پر اثر انداز ہونے کے لیے سماجی ادارے اور ریاست ترسیل کے ان ذریعوں کا استعمال کرتی ہے جو کم سے کم وقت میں زیادہ سے زیادہ لوگوں کو متاثر کر سکیں۔ ریڈیو، فلم، اخبارات، ٹیلی ویژن، اشتہارات اور پھر تعلیمی اداروں کے ذریعہ وہ لوگوں تک اپنی بات پہنچا سکتی ہے اور ان کی اصلاح، ذہنی تربیت اور رہبری کر سکتی ہے۔ ادب اور آرٹ اس کام کے لیے کوئی سودمند ذریعہ نہیں رہے۔ اشتراکی ریاستوں نے اپنے جوش و خروش میں ادب اور آرٹ سے پروپیگنڈے کا کام لیا۔ لیکن اب اشتراکی اور غیر اشتراکی ریاستوں یا دوسرے سماجی اداروں کو یہ محسوس ہونے لگا ہے کہ پروپیگنڈے کا کام بھی دوسرے ذرائع سے زیادہ بہتر طور پر لیا جاسکتا ہے۔ ویسے بھی ادب سے پروپیگنڈے کا کام لینے میں کافی جھنجھٹ ہے، کیونکہ تخلیقی تخیل کے اونٹ کا کوئی ٹھکانہ نہیں کہ کس کروٹ بیٹھے۔ شاعروں کے ہاتھوں پر پروپیگنڈہ بھی کچھ بہت ڈھنگ سے نہیں ہوتا چنانچہ دنیا بھر کے مارکسی نقاد، دنیا بھر کے مارکسی ادب سے بہت زیادہ مطمئن نہیں رہے۔ شکایت انھیں یہی رہی کہ فنکاروں کے ہاتھوں آئیڈیولوجی کا ستیاناس مارا جاتا ہے۔ بہر حال کہنے کا مطلب یہ کہ فاصلوں کے کم ہو جانے کی وجہ سے اور لوگوں کی Mobility کے بڑھ جانے کے سبب صنعتی تمدن میں کمیونٹی کی بنیادیں کمزور

ہوتی گئیں، اور کمیونٹی اپنی تہذیبی انفرادیت کو چھوڑ کر ایک وسیع انسانی معاشرہ میں جذب ہوتی گئی۔ اس معاشرہ پر اخلاقی طور پر اثر انداز ہونا فنکار کے لیے ممکن نہیں رہا۔ لہذا اس کی اصلاح، احتجاج اور بغاوت میں بھی وہ شدت نہ رہی جو اس وقت تھی جب کہ وہ محسوس کرتا تھا کہ اس کی بات کا اثر پوری قوم پر ہوتا ہے۔ آج کے فنکار کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ قوموں کی تقدیروں کا فیصلہ سیاسی میدانوں میں ہوتا ہے اور سیاسی اقتدار کے بغیر سماجی اصلاح تک ممکن نہیں رہی۔ یعنی اگر معاشرہ کو بدلنا ہے تو اسے سیاسی طور پر بدلے۔ کوئی سماجی تبدیلی لوگوں کو اس وقت تک قابل قبول نہیں ہوتی جب تک اسے سیاسی اداروں، جماعتوں، اور حکومت کے ذریعہ ایک قومی روپ نہ دیا جائے۔ صاف بات ہے کہ سیاسی میدان میں فنکار کی حیثیت طفلِ مکتب کی سی ہوتی ہے۔ ادب اور سیاست کے عملی دائرے اس قدر مختلف ہیں کہ دونوں کو قریب لانا لگ بھگ غیر ممکن ہے۔ چنانچہ ادب کے ذریعہ سماج کو بدلنے اور سماج پر اثر انداز ہونے کا کام جسے آج تک فنکار نہایت جمیدگی اور پوری ذمہ داری سے کرتا آیا تھا آج کے فنکار کے لیے اتنا آسان نہیں رہا۔ یہ پوری کوشش ہی اسے بیکار اور نکمٹی معلوم ہوتی ہے۔ البتہ ابھی بھی وہ اس تصور سے انکار نہیں کر رہا ہے کہ ادب کے ذریعہ لوگوں میں سماجی آگہی پیدا کی جاسکتی ہے۔ یعنی ادب، زندگی، انسان اور کائنات کا علم عطا کرتا ہے جو دوسرے ذریعوں اور علوم سے ممکن نہیں۔ لیکن ایسے علم میں سماج کو دلچسپی نہیں رہی۔ ہر اس علم کو سماج مشکوک نظروں سے دیکھتا ہے جو فوری اور عملی طور پر آدمی کے لیے سودمند نہیں۔ بھلا انسان کی جذباتی زندگی کی نزاکتوں اور انسانی فطرت کے پراسرار لطیف پہلوؤں کا علم حاصل کرنے سے فائدہ بھی کیا۔ اور اگر ایسے علم ہی کی ضرورت بھی پڑے تو آدمی ادب کے بجائے سائنس کی طرف کیوں نہ رجوع کرے۔ جس کا حصول علم کا ذریعہ زیادہ عقلی اور تجربی ہے۔

جدید صنعتی نظام کو جس چیز نے ممکن بنایا ہے وہ سائنس ہے۔ سائنس کا حملہ بیک وقت مذہب اور ادب دونوں پر ہوا، اور اس حملہ کے اثرات سے دونوں ابھی تک سنبھل نہیں سکے ہیں۔ گویا سائنس کی حقیقت پسندی نے انسان کی روحانی اور تخیلی زندگی دونوں کو اپنی زد میں لیا۔ سائنس کا سروکار حقائق کی معروضی اور غیر شخصی تحقیق و تفتیش سے تھا، اور اس نے اقتدار سے کوئی تعلق رکھا ہی نہیں۔ جب کہ مذہب اور ادب حقائق سے زیادہ قدروں کی تشکیل کا کام کرتے رہے۔ صاف بات ہے کہ پورا نظام جو سائنس کی ایجادات کا مرہونِ منت ہے، اقتدار کو تہس نہس کرتا ہے لیکن اپنی اقتدار پیدا نہیں کر سکتا۔ صنعتی نظام ہیومزم کے نئے نئے فلسفے تراشتا رہا لیکن یہ فلسفے بھی اپنی اخلاقیات مذہب سے مستعار لیتے رہے حالانکہ سائنس کا سب سے شدید حملہ مذہب کے ماورائی تصورات ہی پر تھا۔ جو فی نفسہ مذہب کی اخلاقی قدروں کی اساس تھے۔ سائنسی فکر کا زور حقیقت پر تھا جب کہ ادب جن حقائق کا بیان کرتا تھا ان کی تصدیق سائنسی طریقہ کار سے ممکن نہیں تھی۔ لہذا سائنسی عہد میں ادب ایک خیالی اور افسانہ و افسوں قسم کی چیز تصور کیا جانے لگا۔ جو علم ادب دیتا تھا وہ سائنسی نقطہ نظر سے نہ صرف یہ کہ ناقص تھا بلکہ ناکارہ بھی تھا۔ صنعتی عہد کے آدمی کو جو علم درکار تھا وہ عملی اور سودمند علم تھا۔ ایسا علم جس کے ذریعہ مشینوں کو چلایا جائے، تجارت کو بڑھایا جائے۔۔۔ دولت اور مادی خوش حالی میں اضافہ کیا جائے۔ ادب سے یہ کام نہیں لیے جاسکتے لہذا ادب ایک ذریعہ علم کے

طور پر بے کار ہے۔ اس سے ذہنی بصیرت نہیں بلکہ ذہنی تفریح حاصل کی جاسکتی ہے۔ بورژوا سماج نے ادب سے یہی کام لیا۔ اسے ایک شوقِ فضول اور خواہ مخواہ کی چیز بنا کر رکھ دیا۔ شاعر شاعری کو سحر کاری اور خود کو جادو نگار اور جادو بیاں کہا کرتے تھے۔ جادو بھی وہ جو سر پر چڑھ کر بولے۔ صنعتی نظام میں شاعر جادو گر ہی کی مانند عہدِ جاہلیت کی یادگار کے طور پر زندہ ہے۔ شاعر نے کسی بھی نظام میں خود کو اتنا ناکارہ اور ازکار رفتہ نہیں سمجھا جتنا وہ صنعتی نظام میں خود کو سمجھ رہا ہے۔ افلاطون کم از کم شاعری کے جادو کو سمجھتا تھا۔ وہ جانتا تھا کہ شاعر لوگوں کے ذہنوں پر کیسے اخراجات ڈال سکتے ہیں۔ اپنی ریاست سے شاعروں کی جلا وطنی بھی گویا شاعروں کی طاقت کا اعتراف تھا۔ بورژوا اثری شاعروں کو ریاست سے باہر نہیں نکالتا وہ انھیں اپنی ریاست میں رکھتا ہے کیونکہ اس کی نظر میں وہ صرف بے ضرر کیڑے ہیں۔ ان کے ہونے سے اگر اسے کوئی فائدہ نہیں تو نقصان بھی نہیں۔ مڑاتے ہیں تو مڑانے دو، اپنا کیا بگڑتا ہے۔

اس پورے رویہ کا ردِ مل شاعر پر بھی بہت شدید ہوا۔ ایک تو سماج ایسا Monolithic ہو گیا تھا کہ اس کے قابو کے باہر تھا۔ یعنی اپنے پشیرؤں اور اسلاف کی طرح سماج کو ایک کمیونٹی کے طور پر خطاب کرنا اس کے لیے ممکن ہی نہیں تھا۔ لہذا سماجی معاملات، جن کی نوعیت بھی اب دن بدن سیاسی ہوتی جا رہی تھی آہستہ آہستہ اس کے ادب کا موضوع بننے کی اہلیت کھوتے رہے۔ اب اس نے قوم کی آنکھ بننے کا رول ختم کیا۔ سماج اور انسان کی طرف اب اس کا رویہ ہمدردی اور دردمندی کا نہیں تھا، بلکہ تمسخر، کلہیبت اور زہرناکی کا تھا وہ دیکھ رہا تھا کہ سماج کون سے راستہ پر گامزن ہے اور کس اندھیری کھائی میں گرنے والا ہے..... جنگ، فاشزم، لوٹ کھسوٹ، فسادات، تشدد، اعصاب زدگی، بے سکونی اس آدمی کا مقدر ہے، جو دولت اقتدار اور آسائشوں کے پیچھے اندھا بنا ہوا ہے۔ اس نے ایسے سماج کو مسترد کر دیا اور ادب اور آرٹ میں ان قدروں کو محفوظ کرنے کی کوشش کی جو زندگی کی اعلیٰ قدریں ہیں۔ اس طرح ادب اس پر انتشار دور میں فنکار کے لیے ہی نہیں بلکہ دوسروں کے لیے بھی ایک پناہ گاہ بن گیا۔ ایک ایسی پناہ گاہ جس میں آدمی زندگی کی اعلیٰ قدروں سے وابستہ رہتا ہے۔ فنکار خود کو ناکارہ تو کیا سمجھتا اس نے اعلان کیا کہ آج کے حقیر زمانہ میں اگر کوئی چیز قابلِ قدر ہے تو وہ ادب اور آرٹ ہی ہے۔

اور اس میں شک بھی نہیں کہ آج کی دنیا میں اگر کہیں قدروں کا احساس ملتا ہے تو وہ ادب ہی میں ہے۔ او اس گارد کے ادب کو چاہے جتنا ناپسند کیجیے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اس پر انتشار زمانہ میں ادب، آرٹ اور تہذیب کی اعلیٰ قدروں کو اگر کسی نے محفوظ کرنے کی کوشش کی ہے تو وہ او اس گارد ہی ہیں۔ اُن کے تمام دھاندلی پن، کرتب بازیوں، تجربات اور اجتہادات کے پیچھے ایک ہی جذبہ کارفرما ہے اور وہ یہ کہ اس معاشرہ میں جس میں فن اپنی معنویت اور Relevancy کھوتا جا رہا ہے، تخلیقی سرگرمی کو با معنی طور پر کس طرح جاری رکھا جائے۔ آج کے سماج میں فنکار جب پبلک کے مذاق کا سامان بہم پہنچا۔ نے سے انکار کرتا ہے تو وہ اپنے اوپر قبولیت عامہ، شہرت اور دولت کے دروازے بند کر لیتا ہے۔ صاف بات ہے کہ ایسا فیصلہ وہ سوچ سمجھ کر ہی کرتا ہے ورنہ شہرت اور دولت کی ترغیبات کے سامنے سینہ سپر ہو کر ایسی چیزیں تخلیق کرتے رہنا جن کی مانگ مارکٹ میں نہ ہو کوئی آسان کام نہیں۔

یہی نہیں پبلک کا مذاق چور دروازوں سے فن پر چھاپہ مارتا ہے اور بڑے بڑے فنکاروں کا فن ایسے عناصر کا شکار ہو جاتا ہے جو مذاق عامہ کی دین ہیں۔ سائن بک اور نیبا کوف جیسے فنکاروں کا فن بھی ان عناصر سے پاک نہیں رہ سکا۔ بہت سے ناول نگاروں کے یہاں جذباتیت اور تھیٹر کا لازم پبلک مذاق کو Cater کرنے ہی کا نتیجہ ہے۔ ہمارے ناول نگاروں کی جذباتیت، میلوڈرامائی عناصر، سہل رجائیت، سنجی انسان دوستی، شاعرانہ انصاف (Poetic Justice) اور اسی قسم کے دوسرے عناصر جنہوں نے ان کے فن کی سلیت کو مجروح کیا ہے، پبلک کو سامنے رکھ کر لکھنے کا نتیجہ ہیں۔ یہی حال شاعری کا ہے۔ ایک طرف تو آج کی زندگی اتنی پیچیدہ ہو گئی ہے کہ آسان اور اکہرے جذبات کی شاعری ممکن نہیں رہی۔ دوسری طرف ماس میڈیا کے تمام ذرائع یعنی ریڈیو، اخبار، فلم وغیرہ پیچیدگیوں کے متحمل نہیں ہو سکتے۔ وہ ہر چیز کو آسان اور پاپولر بنا کر پیش کرتے ہیں۔ آج کا ذہن فکر کی نزاکتوں اور پیچیدگیوں کو سمجھنے کا اہل نہیں رہا۔ وہ چاہتا ہے کہ ہر چیز دلچسپ ہو، سہل ہو اور الجھاؤں سے پاک ہو۔ کسی چیز کو محنت سے حاصل کرنا اس کے بس کا روگ نہیں رہا۔ اس ذہن کی عبرتاک مثال ہمارے طالب علم پیش کرتے ہیں جو گانڈوں کے بغیر سانس نہیں لے سکتے۔ فکر کی اسی سہل انکاری نے ہماری تنقیدوں کو سرسری جائزوں، سطحی تبصروں اور پیش پا افتادہ رائیوں کا انبار بنا دیا ہے۔ عام لوگ شاعری بھی ایسی ہی پسند کرتے ہیں جو ان کے مانوس خیالات کو مانوس اسالیب میں پیش کرتی رہے۔ وطنی اور قومی شاعری، ایسی شاعری جس میں شاعر ایک wit کا، ایک ذہن فطین اور نستعلیق آدمی کا، ایک خیر اندیش، انسان دوست یا بسمل آدمی کا، ایک نرگسیت زدہ رومانی نوجوان کا پوز اختیار کرتا ہے، عام آدمیوں کا من بھاتا کھا جا ہے، ایک پختہ ذہن فنکار کی یہ کوشش ہوتی ہے کہ وہ اپنے فن کو ان تمام نقائص سے پاک رکھے۔ بڑا فن وہ ہوتا ہے جس کے کسی بھی جزو پر آپ انگلی رکھ کر یہ نہیں کہہ سکتے کہ اس میں فنکار نے پبلک کے مذاق کو Cater کرنے کی کوشش کی ہے۔ ہر وہ چیز جو اس کے فن کے لیے ضروری نہیں، اس کے لیے غیر متعلق ہے۔ آرٹ میں تخلیق حسن کا ایک اصول فارم کی اس تکمیل کا حصول ہے جو تمام غیر متعلقات سے پاک ہو۔ جدید شاعر بڑے فنکار نہ ہی لیکن فن کی تکمیل کا شعور رکھتے ہیں۔ جدید شاعر کی کوشش آرٹ کو اس کی مزہ ترین شکل عطا کرنے کی رہی ہے۔ وہ جانتا ہے کہ آج کے زمانہ میں ریاست، سیاست اور عوام ادب اور آرٹ کو کیسا ملوث کر رہے ہیں ان سب کی طرف پیچھے کر کے وہ ایسا آرٹ تخلیق کرنا چاہتا ہے جو ریاستی نصب العین سیاسی مقاصد اور عوامی مذاق کی آلودگیوں سے پاک ہو۔ میں بات خالص شاعری اور خالص ادب کی نہیں کر رہا ہوں جو فنکارانہ تکمیل کا حوالہ دے رہا ہے۔

مطلب صرف یہ ہے کہ جہاں دوسرے شاعروں کا شعری رویہ ریاست، سیاست اور پبلک مذاق کے زیر اثر رہا ہے وہاں جدید شاعروں نے ان تمام چیزوں سے بے نیاز ہو کر آرٹ اور ادب کے تقاضوں کا خیال کیا ہے۔ یہ ایک چیلنج تھا جو بدلے ہوئے سماجی حالات میں تمام دنیا کے شاعروں کے سامنے آیا تھا۔ جدید شاعروں نے اس چیلنج کو قبول کیا۔ یہ دیکھنا ہمارا کام ہے کہ اس میں وہ کامیاب کتنے ہوئے۔ شاعری میں کامیابی اور ناکامیابی کا دار و مدار محض شعری رویہ پر نہیں ہوتا بلکہ شاعرانہ صلاحیت پر بھی ہوتا ہے۔ لیکن یہ بات بھی نظر کے سامنے رہنی

چاہیے کہ شعری رویہ اگر درست نہ ہو تو شاعرانہ صلاحیت بھی ضائع جاتی ہے۔ کرشن چندر کی صلاحیتوں سے کسے انکار ہے۔ لیکن جس طرح انھوں نے غلط فنکارانہ رویوں کے تحت اپنی صلاحیتوں کو ضائع کیا ہے وہ بھی کچھ کم افسوسناک نہیں۔ یہ بات اُن جدید یوں کے متعلق بھی کہی جاسکتی ہے جو سرریلسٹوں کی مانند شاعری سے وہ کام لینا چاہتے ہیں جو شاعری کر نہیں سکتی۔ شاعری سے پروپیگنڈے کا کام لینا اتنا ہی غلط ہے جتنا اس سے مصوری اور موسیقی کا کام لینا۔ لیکن اس باب میں بھی جدید یوں کے حق میں اتنی بات کہی جاسکتی ہے کہ اُن کے مقاصد غیر فنی نہیں بلکہ فنی تھے۔ اجتہاد ہر فنکار کرتا ہے بڑا فنکار وہ ہوتا ہے جو اپنے اجتہادات کے Impasses کو بھی جانتا ہے۔ فنکار اپنے اجتہادات کے ذریعہ نئے راستے تلاش کرتا ہے، اندھیری گلیاں نہیں۔

زمانہ نے کچھ ایسا پلٹا کھایا ہے کہ ایک سنجیدہ ذہنی مشغلہ کے طور پر شعر و ادب کا مطالعہ پہلے کی نسبت کہیں زیادہ مشکل ہو گیا ہے۔ لوگوں کے پاس فرصت زیادہ ہے لیکن اس فرصت پر ریڈیو، ٹیلی ویژن، فلم، موسیقی، مصور رسالے، کامک، دبیز اخبارات تبلیغی اور تفریحی ادب نے ایسا چھاپ مارا ہے کہ آدمی یکسوئی اور سکون سے ادب اور آرٹ اور فلسفہ کا مطالعہ کر ہی نہیں سکتا۔ وہ متوسط طبقہ جو ادب اور آرٹ کا سرپرست رہا تھا وہ بھی آہستہ آہستہ عوام میں تحلیل ہوتا جا رہا ہے۔ علم و ادب اور تہذیب و تمدن کے حصاروں پر عوام کی یورش کا یہ عالم ہے کہ نڈی دل کی طرح وہ تہذیب کے لہلہاتے کھیت پر بادل بن کر چھا جاتے ہیں اور جب بکھرتے ہیں تو ایک چنیل میدان کو سائیں سائیں کرتا اپنے پیچھے چھوڑ جاتے ہیں۔ عوامی تعلیم نے نیم خواندہ لوگوں کی ایسی بھیڑ کو جنم دیا ہے جو کسی بھی قسم کی اعلیٰ تخلیقی اور دانشورانہ سرگرمی کو سمجھنے کی اہل نہیں۔ ہمارے طلباء اور اساتذہ، ادیب اور نقاد، صحافی اور رہنماؤں پر نظر کیجیے۔ ان کا علم فرومایہ، مذاق پست، تخیل محدود، شعور ناقص، مطالعہ سطحی اور فکر و فہم و فراست کا اعدام ہے۔ فنکار ایسی بھیڑ کے لیے فن تخلیق نہیں کرتا۔ ایسی بھیڑ کے مطالعہ کا سامان بہم پہنچانے کے لیے لکھنے والوں کی ایک اور بھیڑ جنم لیتی ہے۔ جس طرح کھونا سکہ کھرے سکہ کو چلن سے نکال باہر کرتا ہے، اسی طرح لکھنے والوں کی یہ بھیڑ فنکار کو نکال باہر کرتی ہے۔ وہ ایک ایسے معاشرے میں، جس میں شہرت اور مقبولیت کا غلغلہ ہے، دولت کی ہلچل اور اقتدار کا نشہ ہے، ایک تنہا، غیر معروف اور شکستہ حال آدمی کی زندگی گزارتا ہے۔ ان حالات میں ایک ہی چیز اس کی شخصیت اور کردار کی سالمیت کو سنبھالے رہتی ہے اور وہ ہوتا ہے اپنے فن پر اس کا اعتماد اس خود اعتمادی سے فنکار کا وہ پندار جاگتا ہے جو شاہوں کی شاہیت اور آمروں کی آمریت تک کو خاطر میں نہیں لاتا۔ میر کی بددماغی، غالب کا پندار، منٹو کی انانیت بلند جبینوں کی بلند جبینی نہیں تھی، بلکہ اپنے فن پر اس اعتماد کا نتیجہ تھی جو ستائش کی تمنا اور صلے کی پروا سے ماورا ہوتا ہے۔

یہ خود اعتمادی فنکار میں بڑی مشکل سے پیدا ہوتی ہے۔ آج ہی نہیں ہر دور میں وہ قوتیں ہمیشہ طاقتور رہی ہیں جو فنکار کی خود اعتمادی کو ضرب لگاتی ہیں۔ شاعری اور فنون لطیفہ کو بیکاروں کا مشغلہ سمجھنے کی روایت نئی نہیں ہے۔ زندگی کے دوسرے اہم اور عملی کاموں کے مقابلے میں شاعری ایک قسم کی ذہنی عیاشی ہی تسلیم کی گئی ہے۔ شاعر بھی اپنی ذات کو کوستارہا ہے اور اس کے خاندان والے بھی سر پیٹتے رہے ہیں۔ سانج سے ایک سنگی اور لامرکز شخص تصور

کرتا رہا ہے۔ اس کے شعروں سے لطف اندوز ہونے کے باوجود سماج نے کبھی اس کے لیے دور و میوں کا بندوبست نہیں کیا پہلے وہ سرپرستوں کی تلاش میں دردِ رکی خاک چھانتا تھا، آج جب کہ طباعت کے وسائل نے اسے سرپرستوں سے بے نیاز کر دیا ہے، اس کی حالت پہلے سے بہتر نہیں بنی۔ وہ اپنے قارئین یا مارکیٹ کی تلاش میں پہلے سے بھی زیادہ پریشان حال ہے۔ کیونکہ تلون مزاجی میں پبلک کسی بددماغ نواب سے کسی طرح کم نہیں۔ نواب کو تو وہ ایک لطیفہ سنا کر بھی خوش کر لیا کرتا تھا، پبلک کو خوش رکھنے کے لیے اسے خود ایک لطیفہ بننا پڑتا ہے۔ ہمارے بہت سے مقبول لکھنے والے Big Jokes سے کم نہیں۔

فنکاری بنیادی طور پر عرق ریزی اور جگر کاوی ہے یہ فنکار سے پورا وقت ہی نہیں پوری زندگی شخصیت کا بچا کھپا نکڑا نہیں بلکہ پوری شخصیت مانگتی ہے یکسوئی، تندہی، محویت، عرق ریزی اور ایک بے لوث لگن کے بغیر اعلیٰ ادب پیدا نہیں ہوتا یہی وہ صفات ہیں جن سے ہم آہستہ آہستہ محروم ہوتے جا رہے ہیں۔ علم و ادب اب ہمارے لیے محض بائیں ہاتھ کا کھیل بن گیا ہے۔ زندگی کی ایک ثانوی سرگرمی، شخصیت کی سجاوٹ اور کردار کا ایک پوز بن گیا ہے۔ ادب شخصیت کی سجاوٹ نہیں، زندگی کرنے کا ایک قرینہ ہے۔ بابر نے کہا تھا کہ بڑی شاعری کے لیے ضروری ہے کہ شاعر بتلائے عشق بھی ہو اور غم زدہ بھی ہو۔ بتلائے عشق ہونے کی بات ذرا لگ رکھیے اور غم زدگی پر غور کیجیے۔ جس معاشرہ کی کل جدوجہد مادی آسائش کی خاطر ہو اس میں غم زدہ کوئی نہیں ہوتا البتہ پریشان خاطر سب رہتے ہیں۔ جگر جو رگروں سے خوں نہیں ہوتا۔ البتہ اعصاب ساز کے کھنچے ہوئے تاروں کی طرح جھنجھکتے رہتے ہیں۔ ہمارا احساس کند اور جذبات گھٹل، فکر کی روشنی ماند اور شعور دہانگی خاکستر کا ایک ڈھیر ہے۔ نہ جو ہر اندیشہ میں گرمی ہے نہ بال و پر تخیل میں ذوق بلند پروازی۔ اجتہاد کی جگہ ایجاد بندہ، سائل کی جگہ سائلانِ یزیشن، روایت کے شعور کی جگہ لکیر کی فقیری، وضع داری کی جگہ فیشن پرستی نے لے لی ہے۔ ہم جانتے ہی نہیں کہ کسی خیال کے فلسفیانہ تفحص، کسی مسئلہ کے مفکرانہ تجزیے، کسی موضوع کی ناقدانہ اور محققانہ چھان بین کے کیا معنی ہوتے ہیں، ہمارے چوٹی کے ادیب عام مذاق کا ادب تخلیق کرتے ہیں، ہمارے پروفیسر نصاب کی کتابیں اور کتابوں کی گائیڈیں تیار کرتے ہیں۔ ہمارے طالب علم ڈائجسٹ اور دنیا کے ادب پاروں کی تلخیصات پڑھتے ہیں، اور ہمارے نقاد اس ادب کو پڑھنا ہی بھول گئے ہیں جو رات کے پراسرار سناٹوں میں پڑھا جاتا ہے۔ اُن کے ہاتھوں میں اصطلاحوں، کلی شیز اور درجہ بندیوں کے جال ہوتے ہیں جن میں وہ ادب پاروں کو تیلیوں کی مانند پکڑتے رہتے ہیں اور پھر اپنے مقالے کے کاغذات پر ان کے پر پھیلا کر، ان کے سینہ میں تنقیدی نظر کی پن گھونپ کر، اس پر ایک لیبل چپکا کر، دوسرے ایسے فن پاروں کی تلاش میں نکل جاتے ہیں جن پر مقالے لکھے جاسکیں۔ غرض یہ کہ جدھر دیکھیے ادھر لوگ حالات کے شکار نظر آتے ہیں حالات پر قابو پانے کی اگر کوشش ہے تو چند سر پھرے لوگوں میں ہے جو آج بھی ادب کی اعلیٰ قدروں کو سینہ سے لگائے ہوئے ہیں۔ یہ لوگ چلتی گاڑی میں سوار ہونا نہیں چاہتے اسی لیے حقارت اور تمسخر کا نشانہ بنتے ہیں۔ رسالے نہیں، پبلشر نہیں، کتابیں خریدنے والے نہیں۔ اپنی جیب سے پیسہ خرچ کر کے مجموعہ

کلام شائع کراتے ہیں جن رسالوں میں وہ چھپتے ہیں ان کی بھی مالی حالت ایسی نہیں ہوتی کہ معاوضہ تو درکنار انھیں وہ رسالہ بھی بھیج سکیں جن میں ان کی تخلیقات شائع ہوتی ہیں۔ فنکار کے لیے یہ ایک قسم کا راہبانہ تیاگ نہیں تو اور کیا ہے۔ فنکار ایسے تیاگ کے بغیر آج کے زمانہ میں اپنے فن کی آبیاری نہیں کر سکتا، ورنہ انچارات، مقبول عام رسالے، ریڈیو، فلم، ٹیلی ویژن اور عام پسند تفریحی ادب اسے ختم کر کے رکھ دے گا۔ آہستہ آہستہ غیر شعوری طور پر اس کی تخلیقی صلاحیت پبلک مانگ کے مطابق ڈھلتی چلی جائے گی اور اسے پتہ بھی نہیں چلے گا کہ وہ اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا کیسا غلط استعمال کر رہا ہے اس لیے فنکار کے لیے فن کی آگہی نہایت ضروری ہے یعنی ادبی مسائل پر غور و خوض کا کام وہ صرف نقادوں کے حوالے نہیں کر سکتا۔ اسے خود ادب اور جمالیات کا ایک ذہین طالب علم ہونا پڑتا ہے تاکہ اپنے زمانہ میں ایک فنکار کی حیثیت سے اسے جن مسائل کا سامنا ہو ان سے وہ دست بردار ہو سکے۔ اسی لیے ادب فنکار کی ثانوی سرگرمی نہیں ہوتی۔ ادب کی تخلیق، ادب کا مطالعہ اور ادبی مسائل سے گہری وابستگی ہی فنکار کی شخصیت کو جامعیت عطا کر سکتی ہے، ورنہ وہ ہمیشہ ایک لاعلم، سطحی اور ناقص آدمی رہے گا۔ لیکن جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں آج کے زمانہ میں ادبی اور علمی کام کرنا آسان نہیں رہا۔ بے شمار ترغیبات، سرگرمیاں اور مجبوریاں ہیں جو اسے یکسوئی اور محویت سے اپنا کام کرنے نہیں دیتیں۔ اپنے فن کے لیے راہبانہ تیاگ اگر پہلے بھی ضروری تھا تو آج کہیں زیادہ ضروری بن گیا ہے۔ فنکار تیاگ سے کام لیتا ہے اور اسے لینا ہی چاہیے کیونکہ ایسے تیاگ اور ستائش وصلے سے بے نیازی کے بغیر وہ اپنی فنکارانہ شخصیت کا ارتباط قائم نہیں رکھ سکتا۔ لیکن یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ وہ سماج ایک مریض سماج ہے جو فنکار سے ایسے تیاگ کا مطالبہ کرتا ہے۔ سماج وہی صحت مند ہوتا ہے جو ایسی ادبی اور لسانی ضابطہ پیدا کرتا ہے جس میں فنکار، فلسفی، اور مفکر اپنی اعلیٰ ترین تخلیقی اور فکری سرگرمیوں سے سماج کی تہذیبی زندگی کو مالا مال کرتے رہیں۔ لیکن آج کے سماج پر سیاست اور تجارتی اداروں کا اتنا زبردست غلبہ ہے کہ اس کے مذاق کو بدلنا یا اس پر اثر انداز ہونا فنکار کے لیے کافی دشوار ہو گیا ہے۔ زیادہ سے زیادہ وہ یہ کر سکتا ہے کہ وہ ان قدروں کو اپنے فن کے ذریعہ محفوظ کرتا چلا جائے جو تہذیب کی اعلیٰ قدریں ہیں۔ فنکار کا سروکار ادب، آرٹ اور علم سے ہے، قدروں کے ایک نظام سے ہے جس دانشورانہ برادری کا وہ ایک فرد ہے اس کی اپنی چند روایتیں ہیں، آداب ہیں، اقدار ہیں، دکھ اور مصائب ہیں، ریاضت، ایثار نفسی اور قربانیاں ہیں۔ فنکار اس برادری کے پورے نظم و ضبط اور ڈسپلن کو قبول کرتا ہے۔ اگر وہ قبول نہیں کرتا تو اس کا فن اور اس کی شخصیت انحطاط پذیر بن جاتی ہے۔ وہ پچھلی شہرت کے سہارے جیتا ہے۔ یا خود کو دہراتا رہتا ہے، یا پھر شہرت، مقبولیت اور اقتدار کے لیے سیاسی اور غیر ادبی طریقے اپناتا ہے۔ با اثر لوگوں کی سرپرستی ڈھونڈتا ہے۔ حلقوں اور گردہنوں میں جیتا ہے۔ اکاڈمی کے انعامات اور حکومت کے وظیفوں پر نظر رکھتا ہے۔ وزیروں اور ان کی بیگمات کی شان میں قصائد لکھتا ہے۔ سفارت خانوں کے چکر کاٹتا ہے ایسی انجمنیں اور گلدز بناتا ہے جو حکومت وقت کی کامیابی کی قیادت کرتی ہیں تاکہ تہذیبی وفود میں انجمن کے کرتا دھرتاؤں کی سرپرستی ہو سکے۔ بالآخر وہ فنکار کے طور پر ختم ہو کر ایک

سیاسی آدمی بن کر رہ جاتا ہے۔ زندگی دوسروں کے لیے بہت کچھ سہی، فنکار کے لیے دل کے خون کرنے کی فرصت کے سوا کچھ نہیں۔

سائنس یہ دیکھتی ہے کہ آدمی کیا ہے۔ ادب یہ دیکھتا ہے کہ آدمی کیا کرتا ہے۔ ادب آدمی کو اس کے عمل کے ذریعہ سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ آدمی جو ردیہ اختیار کرتا ہے اس کا اس کی زندگی پر، اس کی نفسیاتی اور جذباتی بافت پر کیا اثر پڑتا ہے، یہ دیکھنا ادب کا کام ہے۔ ادب کا سماجی مقصد اس سے زیادہ کچھ نہیں کہ وہ آدمی کو بتاتا رہے۔ کہ وہ کتنا آدمی رہا ہے۔ اس نے جو طریقہ زندگی اپنایا ہے، اس میں وہ کیا کھو رہا ہے اور کیا پار رہا ہے۔ ادب کے آئینہ ہی میں دیکھ کر ہم جان سکتے ہیں کہ مشینوں کی دنیا میں ہم کتنے آدمی رہ گئے ہیں۔ تجریدی افسانہ نگاروں نے بتایا کہ ہم اتنے بھی آدمی نہیں رہ گئے کہ افسانہ گوشت پوست کے کردار کے طور پر ہمارا ذکر کر سکے۔ فن کے ذریعہ انسان کو سمجھنے کا عمل گویا ختم ہو چکا ہے۔ عصمت کے افسانہ ”تل کے مصوّر“ ’بھڑوے‘ چودھری کی مانند نامرد فنکار ریت پر آڑی ترچھی لکیریں کھینچ رہا ہے۔ خطوط تو اس لیے تھے کہ وہ بدن کی گواہیاں بنتے۔ بدن کے ساتھ ”گناہ“ نہ کرنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ منحنی لکیریں گداز نقوش کا روپ اختیار نہ کر سکیں۔ آڑی ترچھی لکیریں فنکار کی فتح نہیں شکست ہے۔ بات دراصل یہ ہوئی ہے کہ ہمارے احساسات کوڑھی کی انگلیوں کی طرح آہستہ آہستہ کھرتے چلے جاتے ہیں اور الفاظ جو اشیا اور کیفیات کے ترجمان ہوتے ہیں۔ محض تجریدات کی مانند ذہن کے کیلی ڈوسکوپ میں حرکت کرتے ہیں، اور تجربہ کے بیان کے ذریعہ نہیں، بلکہ باہم کالج کے نکڑوں کے مانند ایک دوسرے سے مل کر Design بنانا چاہتے ہیں۔ کیا ادب اور شاعری کو بھی Design کی سطح پر کھینچ لانا اس عہد کا کارنامہ نہیں جس نے کمرشیل آرٹ کو پردان چڑھایا ہے۔ مارشل مک لوبان Marshall McLuhan نے پشمن گوئی کی ہے کہ مستقبل قریب میں چھپا ہوا لفظ عہد پارہنہ کی یادگار بن جائے گا۔ ہم تو ابھی غالب کا رونا ہی رو رہے تھے کہ اردو بان مرجائے گی تو اس شاعر بے مثال کا کیا ہوگا۔ جدید الکٹرونکس تو انسان کے پورے ادبی سرمایہ کو عہد جاہلیت کے ٹونوں ٹوکوں کی طرح ازکار رفتہ بنا رہی ہے۔ بیج ہے مرگ انبوہ حشمن دارد۔ اب ان دنوں کا ماتم ہی کیا جب ہم ادب کے حوالے سے انسان کے روحانی مسائل پر آرنلڈ اور ایلٹ کی طرح غور کیا کرتے تھے اب تو ان پیغمبروں کی ریل ٹیل ہے جو مہیب گرجدار آوازوں میں ”مستقبل کے عذابوں“ کی پشمن گویاں کیا کرتے ہیں۔ سیڈونسن نے بتایا تھا کہ آدمی ادب کو پانی کی طرح پیتا ہے اور اسے خبر بھی نہیں ہوتی کہ ادب کیسے اس کی زندگی کو شاداب کرتا چلا گیا ہے۔ انسان کی وحشی جہتوں کی تہذیب کا کام ایک طرف مذہب نے تو دوسری طرف ادب اور آرٹ نے کیا ہے۔ لیکن بورژوازی سماج نے آرٹ کو بھی ایک غیر ضروری چیز بنا کر رکھ دیا ہے۔ دھچکا پہنچانے کا کام ادب کیا کرتا تھا اور بورژوازی نہیں چاہتا کہ کوئی اسے دھچکا پہنچائے۔ کھلا سماج بھی تو ایک معنی میں بورژوازی کی طمانیت کے تحفظ کی طرف پیش قدمی ہی ہے۔ بیسویں صدی کو بے محابہ تشدد کی صدی اس لیے نہیں کہا جاتا کہ اس نے دو عالمگیر جنگیں دیکھی ہیں، اور تیسری جنگ کے جوالا مکھی پر بیٹھی ہے، بلکہ اس لیے

بھی کہ اس صدی کا عام آدمی، وہ جس کا پیشہ جنگ کرنا نہیں، وہ بھی رنگ، نسل، مذہب، قوم پرستی اور تہذیبی اور لسانی فاشیزم کا شکار ہو کر بے لگام تشدد کو راہ دیتا ہے۔ آج کے آدمی کے ہاتھ اپنے پڑوسیوں کے بے گناہ خون میں رنگے ہوئے ہیں۔ انسانی تاریخ شاہد ہے کہ آرٹ کی قدروں کا دار و مدار کبھی اس کی کھپت کے اعداد و شمار پر نہیں رہا۔ بورژوا سماج نے ہر شعبہ زندگی کی طرح ادب میں بھی Consumers پیدا کیے جو یا جوج ماجوج کی طرح چھپے ہوئے الفاظ کی دیواریں چاٹ گئے۔ بورژوا تمدن کی ہر چیز معمولی، سستی اور بازاری ہے۔ اس نے ادب بھی ایسا پیدا کیا جو چٹا رہ دیتا ہے۔ لیکن تسکین نہیں دیتا، قاری کو تھکیاں دے کر سلاتا ہے لیکن اس کے معتقدات کو لکارتا نہیں، اسی لیے اسے کسی جذباتی اور اخلاقی کشمکش میں گرفتار نہیں کرتا، اخلاقی انتخاب کا کوئی مسئلہ پیش نہیں کرتا، ضمیر کو بیدار نہیں کرتا، اور انجام کا اس کی کوئی تہذیب و تالیف نہیں کرتا۔ اعلیٰ ادب صرف ادب کے طالب علموں تک محدود ہو گیا۔ ڈاکٹر، انجینئر، اور اکونومس کے پروفیسر کو کیا ضرورت کہ اس کی کتابوں کی الماری میں شیکسپیر کے ڈرامے، چیخوف کی کہانیاں اور دیواں غالب بھی ہو۔ ان حالات میں تھوڑی بہت امید سائنسدانوں سے ہو سکتی تھی لیکن ادھر سی۔ پی سنو نے ادیبوں کو سائنس پڑھانا شروع کیا اور ادھر مارشل مک لوہان نے تہذیب کی کلاسیکی روایت پر تلا ہوا وار کیا۔ آج کا فنکار مستقبل کی طرف دیکھتا ہی نہیں۔ مستقبل کا احساس تو کسی نہ کسی طرح جانوروں میں بھی ملتا ہے۔ پرندے انڈے دینے کے موسم آنے سے پہلے ہی آشیانہ بنانے لگتے ہیں۔ وہ آدمی جس کی چوڑوں کے نیچے جوہری بم ہو اور گود میں مارشل مک لوہان بیٹھے ہوئے ہوں، اس کا تکدر اور روحانی خلفشار بھی دیکھنے کے قابل ہے۔ ہر چیز ایک Flux میں ہے۔ کوئی قدر پائدار نہیں، اس لیے کوئی معتبر اور مضبوط روایت کی تشکیل نہیں کرتی۔ مستقبل کے بغیر حال بے کیف ہو جاتا ہے اور ماضی اپنی معنویت کھودیتا ہے۔ پائیداری کا احساس کھو کر آدمی خاندان انسانی رشتوں اور تہذیب و تمدن کی برکتوں کا احساس بھی کھودیتا ہے۔ مستقبل غیر یقینی تو سب کے لیے ہوتا ہے کیونکہ اس کے غیر یقینی ہونے ہی میں اس کا چیلنج ہے۔ لیکن آج کے آدمی کے لیے تو وہ بے معنی بن گیا ہے فنکار سوچتا ہے کہ اگر ٹکنولوجیکل انقلاب کا مطلب انسان کی تہذیبی روایت کی موت ہی ہے، تو وہ خون جگر سے گل کاریاں کیوں کر رہا ہے۔ مستقبل بے معنی ہے، حال مسلسل اضطراب ہے، سماج کو اس کی ضرورت نہیں، عام لوگ بیسٹ سیلرز کے دلدارہ، اور پڑھے لکھے لوگ اس سے بے نیاز ہیں۔ سوال یہ ہے کہ وہ کس کے لیے لکھتا ہے؟

ڈاکٹر تھامس کی ایک نظم ہے:

”رات کے سناٹوں میں

جب چاند دکھتا ہے،

اور دو پیار کرنے والے

اپنی باہوں میں اپنا غم سمیٹے

بستر پر محو خواب ہوتے ہیں

اس وقت

میں گنگنائی روشنی میں اپنے ہنر اور برہم شعروں پر عرق ریزی کرتا ہوں
روٹی کے لیے نہیں

حب جاہ کے لیے نہیں

ہاتھی دانت کے سٹیج پر اپنی دلربا شخصیت کی عشوہ روشنی کے لیے نہیں
بلکہ اس معاوضہ کی خاطر

جو مجھے دو پیار کرنے والے دلوں کی گہرائیوں سے ملنے والا ہے

دیکھتے چاند کی روشنی میں

ان کفایت سے بچائے ہوئے کاغذات پر

جو سطح سمندر پر، ہوا کی تند موجوں کے اڑائے ہوئے کف کی مانند شفاف ہیں
میں جو کچھ لکھتا ہوں

وہ متکبر آدمی کے لیے نہیں

ان عظیم مرحومین کے لیے بھی نہیں

جن کے لیے

بہلیں اپنا گیت گا چکیں

اور مناجاتیں پڑھی جا چکیں

میں تو صرف اُن دو پیار کرنے والوں کے لیے لکھتا ہوں

جن کی باہیں صدیوں کے غم کو سمیٹے ہوئے ہیں۔

لیکن

جن سے نہ مجھے کوئی معاوضہ ملتا ہے نہ حرف سنائش

ارے

وہ تو میرے ہنر اور میرے فن دونوں سے بے خبر ہیں۔

رات کے سنائوں میں شاعر شعر کہتا ہے، لیکن اس کے شعر برہم ہیں اور برہمی کی وجہ سوائے اس کے اور کیا ہو سکتی ہے کہ جن دو پیار کرنے والوں کے لیے وہ شعر کہتا ہے وہ اس کے وجود ہی سے بے خبر ہیں۔ وہ شعر روٹی کے

لیے نہیں کہتا۔ ہاتھی دانت کے سٹیج پر اپنی دلربا شخصیت کی نمائش کے لیے بھی نہیں کہتا۔ کسی سخن شناس کے دل پر غرور میں جاگزیں ہونے کے لیے بھی نہیں کہتا، اور جن کے لیے وہ شعر کہتا ہے وہ اس کے وجود ہی سے بے نیاز ہیں۔ اس کے باوجود وہ شعر کہتا ہے۔ کیونکہ شعر کہنا اس کا مقدر ہے، اس کی حیاتیاتی ضرورت ہے۔ اس کے شعروں میں براہمی کا ہونا ناگزیر ہے۔ لیکن یہ براہمی بھی دوپیار کرنے والوں کے ”خلاف“ نہیں ہے۔ اُن کے تغافل کے باوجود ان کے لیے شاعر اپنے دل میں ایک بے پناہ درد مندی کا جذبہ لیے ہوئے ہے، کیونکہ وہ جانتا ہے کہ ان کی باہیں بھی صدیوں کے غم سمیٹے ہوئے ہیں۔

آج کے اردو شاعر پر آپ ایک نظر کیجئے۔ وہ بھی جب رات کے ستائوں میں کفایت سے بچائے کاغذ پر قلم رکھتا ہے تو اس کے دل کی گہرائیوں سے ایک موہوم خوف کا غبار بلند ہوتا ہے، کہ جس زبان اور جس رسم الخط میں وہ اپنے جگر لخت لخت اور دل صد پارہ کو بیان کر رہا ہے، شاید اس کے بولنے اور پڑھنے والوں کا چند برسوں کے بعد سراغ تک نہ ملے۔ صحافی کے برعکس ہر فنکار کی یہ کوشش ہوتی ہے کہ اس کا نقش، نقش گریز پائیدار نہ ہو، بلکہ ادبی روایت کی کھکشاں میں ایک درخندہ ستارے کی مانند ہمیشہ تابناک رہے۔ بہت کم لوگ اس خواب کو حقیقت بنا سکتے ہیں۔ لیکن اس خواب کے بغیر فنکاری ممکن بھی نہیں۔ فن کے ذریعہ ابدیت کی یہ آرزو فنکار کے تخلیقی شعور کا جزو لاینفک ہے۔ اسی آرزو کی تکمیل کے لیے وہ تیاگ اور تمپنا سے کام لیتا ہے اور ان تمام تر غیبات کے سامنے سینہ سپر ہو کر کھڑا ہو جاتا ہے، جو وقتی شہرت، ہنگامی مقبولیت دولت و اقتدار اور آرام و آسائش کے سہانے خواب دکھاتی ہیں۔ پوری دنیا کی ادبی اور علمی تاریخ اسی داستان کو دہرائی رہی ہے۔ لیکن جس المناک تجربہ سے آج اردو کا فنکار گزر رہا ہے اس کی مثال تاریخ کے صرف ان اوراق میں نظر آتی ہے جن پر کسی ایک بڑی تہذیب، ایک بڑے تمدن، ایک بڑی بان کی حالت نزاع کی پرچھائیاں بکھری ہوئی ہوں۔ جو زبان اس کے آرٹ کا میڈیم ہے، آج وہی حالت نزاع میں ہے۔ لسانی تعصب کے شعلے اس کھکشاں کو ایک تودہ خاکستر کرنے پر تلے ہوئے ہیں، جس کا ایک تابندہ ستارہ بننے کی آرزو اسے تخلیق فن کے لیے بیقرار رکھتی ہے۔ اس کے باوجود شاعر شعر کہتا رہتا ہے کہ شعر کہنا اس کا مقدر ہے، حیاتیاتی عمل ہے۔ وہ جانتا ہے کہ اس کے پیروں کے نیچے سے زمین سرک رہی ہے، لیکن وہ قدم جمائے کھڑا ہے شاید وہ راج ہنس کی طرح اپنا آخری گیت گا رہا ہے، لیکن گارہا ہے۔ چاروں طرف شور و غلغلہ ہے کہ اس کی زبان مٹ رہی ہے لیکن وہ اپنی نغمہ سنجی سے باز نہیں آتا ریگ رواں پر نقش پائدار چھوڑنے کی یہ کوشش اتنی المناک ہے کہ المیہ ہولنا کی میں بدل گیا ہے اور ہولنا کی بھی اپنی آخری حدود میں پہنچ کر مضحکہ خیز بن گئی ہے۔ شاعری کے سٹیج پر آپ کو قسم قسم کے شاعر مل جائیں گے۔ کوئی اپنے حسن پر اتراتا ہے، کوئی اپنی شہرت اور مقبولیت اور دولت پر سینہ تانے چلتا ہے۔ کسی کے چہرے پر وہ تابناکی ہے جو اپنی زبان اور لسانی تہذیب پر اعتماد کا نتیجہ ہے۔ کوئی راشٹرکوی ہے تو کوئی شاعر انسانیت۔ خود اعتمادی اور خود اطمینانی سے چمکتے ہوئے شاعروں کے اس میلے میں مسخرہ ایک ہی ہے اور وہ ہے اردو کا شاعر۔ وہ مسخرہ

ہے کیونکہ وہ ستم ظریف قدرت کے سب سے زہرناک مذاق کا نشانہ ہے۔ خود کو مسخرہ بنا کر اردو شاعر نے قدرت کی ستم ظریفی کو بھی مضحکہ خیز بنا دیا۔ اس سے پہلے کہ لوگ اس کی المناکی پر رحم کھائیں۔ اس نے اپنی المناکی کو قہقہہ میں بدل دیا۔ اس قہقہہ کی معنویت کو وہی آدمی پاسکتا ہے جو آب رواں پر نقش پائدار بنانے کی سعی رائیگاں کے معنی سمجھتا ہے۔ ویسے دیکھیے تو ہر آدمی اسی لا حاصل اور رائیگاں سرگرمی میں مبتلا ہے۔ خود جینے کا عمل آب رواں پر نقش پائدار بنانے کی کوشش کے سوا اور ہے کیا۔ اور جینے کی یہ کوشش کتنی بے معنی، کتنی المناک اور کتنی مضحکہ خیز ہے۔ فنا کے صحراؤں سے اٹھتی ہوئی آندھیوں کے سامنے انسان، ایک لمحہ کے لیے سہی اپنی آنکھ کھلی رکھنا چاہتا ہے۔ یہی زندگی ہے اور جب تک زندگی ہے تب تک شاعر شعر تو کہتا رہے گا اور انہی دو پیار کرنے والوں کے لیے کہتا رہے گا جو اپنا غم اپنی باہوں میں سمیٹے اس کی شب بیداریوں اور جگر کاویوں سے بے خبر محو خواب ہیں۔

قافیه تنگ اور زمین سنگلاخ ہے

بتخانہ چیر

وارث علوی

گجرات اردو سہتیہ اکادمی، گاندھی نگر



قافہ تنگ اور زمین سنگلاخ ہے

”سوال یہ نہیں کہ سنسراُس چیز کے ساتھ کیا سلوک کرتا ہے جو میں نے لکھی ہے، بلکہ سوال یہ ہے کہ سنسر کے عمل کا اس چیز پر کیا اثر پڑتا ہے، جو میں لکھنے والا ہوں۔“ (ٹالسٹائی)

ٹالسٹائی کے یہ جملے چوبی تختیوں پر چلی حروف میں لکھ کر اُن تمام لیڈر نقادوں کے مطالعہ کے کمرے میں آویزاں کرنا چاہئیں، جو فنکار کو تخلیق کی آزادی کا پروانہ دیتے وقت اسے شکسپئر کے ڈرامے ہملت کے بوڑھے وزیر پولونیئس (Polonious) کی نظروں سے گھورتے ہیں، کہ اللہ جانے آزادی ملنے پر صاحب زادہ کیا گل کھلائے گا۔ پولونیئس کی ذات میں جو ایک قسم کا بنیادین ہے وہ اس کی سخاوت کو بڑے دل کی سخاوت بنے نہیں دیتا۔ وہ اپنے لڑکے لارنس کو پردیس میں تعلیم لینے کی اجازت تو دیتا ہے، لیکن جس طرح وہ اس کی کڑی نگرانی کرتا ہے، اور پردیس میں اس کی صحبتوں اور چال چلن کا علم حاصل کرنے کے لیے وہ مخبری کے جن حقیر ذریعوں کو استعمال کرتا ہے، وہ اس کی بخشی ہوئی آزادی کو بے معنی بنادیتے ہیں، پولونیئس میں وہ عالی ظرفی اور بلند ہمتی نہیں ملتی، جو دوسرے وجود پر مکمل اعتماد کرنا سکھاتی ہے، پولونیئس کی سخاوت ایک گنتی کرنے والے پھونک پھونک کر قدم رکھنے والے عاقبت کوش، افادیت طلب، نفع خور بننے کی سخاوت ہے۔ ہمارا افادی اور مقصدی ادب کا علم بردار انقاد پولونیئس ہی کا ادبی روپ ہے۔ نفع نقصان کا حساب کرنے والا۔ ہر ادبی تخلیق کو مقصدیت اور افادیت کے تراویں جو لکھنے والا۔ اور وکنورین عہد کے اس پیورین باپ کی طرح فنکار کی ہر حرکت کی کڑی نگرانی کرنے والا جو کن سویوں اور تاک جھانک کے ذریعہ جواں بچوں کی حرکات اور چال چلن پر نظر رکھتا ہے..... اسے ایک ہی فکر ہوتی ہے۔ کہیں فنکار غلط صحبت میں نہ پڑ جائے..... منٹو کے حسن عسکری اور آل احمد سرور کے جدید یوں سے میل ملاپ پر ان حضرات کا ہلا گلا دیکھنے کے قابل ہے۔

بجھدار نقاد جب فنکار کو تخلیقی سفر کی آزادی دیتا ہے، تو اسے اپنی شبھ کا مناؤں کے ساتھ روانہ کرتا ہے۔ لیکن پولونیئس تو بزرگانہ نصیحتوں۔ مدبرانہ احتیاطوں..... یہ کرنا اور وہ کرنا..... چناں اور چنیں کے وہ دفاتر با کرتا ہے، کہ اللہ کی پناہ..... نفسیات کے بھنور اور انسانی فطرت کے اسرار اور رموز کے ظلمات سے بچتے رہنا..... لنگر تو اُن اُجلے پانیوں ہی میں ڈالنا، جہاں افادیت، مقصدیت، عصری آگہی اور صحت مندی کی رنگ برنگی مچھلیاں تیرتی پھرتی ہیں۔ سماجی حقیقت نگاری کے دریا میں غوطہ لگاؤ گے، تو تجربات کے وہ موتی ہاتھ آئیں گے، جن کے کشتے کھا کر میرے بوڑھے جسم میں بھی وہ حرارت پیدا ہوگی، کہ انسان زندہ باد کا نعرہ ذرا زور ہی سے لگا سکوں گا۔ رہی انسانی فطرت اور نفسیات کی الجھنیں۔ انسانی تعلقات کے مسائل..... حیات و ممات کے اسرار و رموز..... انسانی

وجود اور کائنات کی گتھیاں..... تو مجھے ان میں دلچسپی نہیں۔ مجھے صرف اُن معتموں میں دلچسپی ہے جو روزانہ اخباروں میں حل ہوا کرتے ہیں۔ مثلاً اقتصادی یا سیاسی معنے..... ان کے علاوہ جو کچھ ہے، سب بھول بھلیاں..... انسانی فطرت بھول بھلیاں..... لاشعور بھول بھلیاں..... تحت الشعور..... نہایت ہی بھول بھری بھول بھلیاں..... چنانچہ اپنے سفر کے دوران ایسے لوگوں سے بچتے رہنا، جو اپنے وقت کے نمائندہ لوگ نہیں اور جن کے مسائل نمائندہ مسائل نہیں..... انہی لوگوں سے ملنا جن کے نام میں نے تعارفی چٹھیاں دی ہیں، کیوں کہ یہ اپنے وقت کے نمائندہ لوگ ہیں، مثلاً مزدور۔ کسان انقلابی۔ طالب علم وغیرہ اگر اس منصوبہ کے مطابق تم نے جہاز رانی کی تو پھر تمہیں پوری اجازت ہے، کہ سفر کے دوران زبان کی چاشنی کے خم کے خم لٹڈھاؤ..... علامتوں کے مورچکے لگا کر ناچو..... استعاروں کی شہنائیاں بجاؤ اور انداز بیان کے ڈھول پیٹو.....

اب فنکار کی مصیبت یہ ہے، کہ جب وہ تخلیق کے سفر پر روانہ ہوتا ہے، تو اسے بتہ تک نہیں ہوتا، کہ وہ تجربات کے کون سے پانیوں سے گزرے گا۔ جذبات اور احساسات کی کیسی اُن جانی انوکھی دنیاؤں کی سیر کرے گا۔ نہ جانے کیسے کیسے عجیب و غریب لوگوں سے اس کی ملاقات ہوگی..... اور ہر مختلف صورت حال میں نہ جانے اس کا جذباتی رد عمل کیا ہوگا..... کنگ لیئر اور میکیتھ..... ایسا کارے مینا اور مادام بواری..... راسکونلکوف اور ولی لوین..... باؤگولی ناتھ اور سوگندھی جیسے کرداروں سے مل کر فنکار کو اپنا طرز عمل..... ان کی طرف اپنا پورا رویہ اس مخصوص صورت حال کے تقاضوں کے پیش نظر خود ہی متعین کرنا ہوگا۔ ایسی صورت حال میں نقادوں کی تمام نصیحتیں اُن سکوں کی مانند جو پردیس میں نہیں چلتے اپنی تمام قدر و قیمت کھودیتی ہیں۔

اس تنقید کا پورا زور اس بات پر صرف ہوتا ہے، کہ فرائض کے صحیح شعور کی عدم موجودگی میں آدمی کا ہر تصور بے معنی ہے..... غیر ذمہ دار آدمی کے ہاتھ میں آزادی کا ہتھیار خطرناک ثابت ہو سکتا ہے، اسے بے سمتی اور بے مقصدیت کی طرف لے جاسکتا ہے، اس لیے ادیب کی سماجی ذمہ داریوں کی یاد دہانی کراتے رہنا نقادوں کا فرض منصبی ہے، ان نقادوں کے نزدیک ادیب گویا انسانی کنبے کا وہ بڑا بیٹا ہے، جس کے کندھوں پر پوری انسانیت کا بار ہے، اور وہ انسانوں کے تمام اچھے بُرے اعمال کا ذمہ دار ہے۔ پہلی جنگ عظیم کی ذمہ داری ادیب کے سر..... دوسری جنگ عظیم کی ذمہ داری ادیب کے سر..... فاشیزم کا ذمہ دار ادیب۔ ملک کی غلامی کا ذمہ دار ادیب۔ معاشرتی بد حالی اور زبونی کا ذمہ دار ادیب۔ غدر ہوا تو فنکار کیا کر رہا تھا۔ آزادی کی جدوجہد میں فنکار کہاں تھا۔ فنکار سماج کے سامنے جواب دہ ہے۔ فنکار کو انسانیت کی عدالت میں اپنی صفائی پیش کرنا ہوگی..... اور بے چارہ فنکار سوچتا ہے، کہ زمین سخت ہے اور قافیہ تنگ..... ایک شعر مشکل سے ہو رہا ہے اور یہ لوگ ہیں، کہ اسے انسانیت کی عدالت کے سامنے کھڑا کر رہے ہیں۔ آخر انسانی کنبے کے دوسرے بھی تو لاڈلے بیٹے ہیں۔ ان سے کوئی باز پرس نہیں کرتا۔ ایک برخوردار ہیں، کہ دن رات بارود سے کھیلے رہتے ہیں۔ ایک سے ایک ایسے پٹاخے ایجاد کیے ہیں کہ کل کو اٹھ کر پوری دنیا دھوئیں کا ایک مرغولہ بن گئی، تو کوئی ان سے پوچھنے والا بھی نہ ہوگا، کہ انسانی اور اخلاقی قدروں کے شعور کے بغیر آپ کو جس قسم کی سائنسی تحقیقات اور ایجادات کی آزادی ملی ہے، وہ کہاں تک حق بجانب

ہے۔ دوسرے برخوردار کا مشغلہ سیاسی ہنگامے کرنا ہے۔ شہرت، طاقت اور اقتدار کے حصول کے لیے وہ جو چاہتے ہیں سو کرتے ہیں، ان کی چال بازیوں اور مصلحت اندیشیوں نے پورے کنبے کی نیند حرام کر رکھی ہے۔ انسان کی اپنی زندگی جیسی تو کوئی چیز ہی نہیں رہی۔ ہر آدمی کی ذات کو انھوں نے اپنے رنگ میں رنگ دیا ہے، پیدائش سے لے کر موت تک، ہر چیز ان کے زیر تسلط ہے۔ اس بات کا فیصلہ بھی وہی کرتے ہیں، کہ پہلا بچہ اپنے باپ کا ہوگا یا برہم کے نطفے کا (گولویلکر) اور موت، فسادات میں واقع ہوگی یا خانہ جنگی میں یا عالمگیر جنگ میں..... اور رہا یہ سوال، کہ بچہ مدرسے میں ”گلستاں“ پڑھے گا، یا ماوزے تنگ کی کتابوں کو..... زبان مادری بولے گا، یا وہ جو یہ برخوردار طے کریں..... ڈرامے شکسپیئر کے دیکھے گا یا وہ جو یہ برخوردار اپنے میرمنشیوں سے لکھوائیں..... شعر غالب کے پڑھے گا یا دن رات قومی ترانے ہی گاتا رہے گا، تو یہ سوال اس لیے بے معنی ہے، کہ اس کا تعلق تہذیب سے ہے، اور ہمارے ان برخوردار کی نظر میں تہذیب، ادب، اور آرٹ صرف پیٹ بھروں کی عیاشیاں ہیں۔ اس قسم کی عیاشیوں کے ذریعہ آدمی اپنی ذات کا انکشاف کرتا ہے، اور سیاسی آدمی کی کوشش ہی یہ ہوتی ہے، کہ آدمی اپنی ذات اور اپنے جذباتی، روحانی اور اخلاقی مسائل کو بھی سیاسی مسائل بنادے، تاکہ پورا انسانی معاشرہ ایک سیاسی اور اقتصادی اکائی بن جائے، تاکہ وہ تمام اقدار جو ایک آدمی کو سماجی آدمی بناتی ہیں۔ مثلاً عشق و محبت دوستی۔ جہد معاش۔ سرگرمی اور فرصت تفریح اور کام۔ مذہبی اور موسمی رسوم دردا ج اور تہوار۔ روحانی تسکین کے ذرائع اور ادب اور آرٹ بھی سیاسی نوعیت اختیار کر لیں اور ان کا تعین بھی سیاسی بنیادوں پر ہوا کرے، اور ایک جیتا جاگتا جاندار سماجی آدمی ایک بے جان، بے کیف سیاسی اکائی۔ اقتصادیات کے اعداد و شمار کا ایک عدد بن جائے۔ بہر حال آپ دیکھیں گے، کہ ان برخورداروں کی سرزنش کوئی نہیں کرتا۔ کسی بھی گھر میں جائے، لڑکا جب انجینئرنگ پڑھتا ہے یا الیکشن لڑتا ہے، تو پورا کنبہ خوش ہوتا ہے۔ شاعری شروع کی، تو ماں تک بددعا دیتی ہے۔

”اس انسانی مذاق کو پیدا کرنے سے تو بہتر تھا، کہ میں نے سپنولوں کو جنم دیا ہوتا۔“ (بادلیئر)

غرض یہ کہ فنہ رکی دگنی مصیبت ہے۔ یا تو اسے بالکل ناکارہ سمجھا جاتا ہے۔ ایک ایسا آدمی جو افسانہ دانسوں میں کھویا رہتا ہے، اور جس کا مشغلہ سماج پر کوئی اثر نہیں ڈالتا۔ یعنی دنیا کو بدلنے، بنانے یا بگاڑنے کی جو طاقت سائنس داں یا سیاست داں میں ہوتی ہے، وہ اس کے پاس نہیں ہوتی۔ یا پھر اسے سماج کا سب سے ذمہ دار اور کارآمد آدمی سمجھ کر سیاسی آدمیوں اور سائنس دانوں کے گناہوں کی سزا بھی اسے ہی دی جاتی ہے۔ جب یہ یہ کچھ ہو رہا تھا اس وقت تم کیا کر رہے تھے۔ فنکار دراصل کچھ بھی نہیں کر رہا تھا۔ صرف اپنا قافیہ ٹھیک کر رہا تھا۔ لیکن اس کی یہی حرکت۔ قافیہ ٹھیک کرنا۔ زبان سے الجھنا۔ فن کی تخلیق کرنا۔ ان لوگوں کو سب سے زیادہ ناگوار لگتی ہے۔ بیست پرستی کی گالی کے تیور وہی ہیں، جو عوام سے غداری کی گالی میں نظر آتے ہیں۔ جب بھی فنکار نے اپنے تجربہ کی آزادی کا حق مانگا تو اسے مادر پدر آزاد کے لقب سے نوازا گیا۔ نقاد اور فنکار کی یہ جنگ گویا ایک Pagan اور Philistine ایک۔ صوفی اور فقیہ کی جنگ ہے، ہماری تنقید کا پورا لب و لہجہ ایک فقیہ، محتسب، قاضی، مفتی اور کو تو ال کال لب و لہجہ ہے، نقاد خود کو قانون کا محافظ، اخلاق کا پاسباں اور صراطِ مستقیم کا عارف تصور کرتا ہے۔ تاریخ

شاہد ہے، کہ ملانے صوفی کے روحانی تجربات کو ہمیشہ شبہ کی نظر سے دیکھا۔ اس کی آزاد روی اور اصول شرعی کی خلاف ورزی کو کبھی برداشت نہ کر سکا۔ اور صوفی کو سولی پر چڑھانے اور سنگسار کرنے کے فتوے صادر کرتا رہا۔ ہمارے ادب کے چوراہوں پر بھی آپ کو ایسے کتنے ہی مردان آزاد کھڑے نظر آئیں گے جن کے جسم بے مقصدی اور بے سستی، مزاج اور انتشار۔ گندگی اور غلاظت کے نوکیلے پتھروں سے لہلہاں ہیں۔ ادب کے مفتیوں کی چراغ پائی سمجھ میں آنے والی بات ہے، کیوں کہ فنکاروں میں کچھ تو مجذب ہیں، جن کی باتیں انھیں سمجھ میں نہیں آتیں۔ کچھ سرد کی طرح ننگے ہیں اور صرف آدھا کلمہ پڑھتے ہیں۔ اور کچھ تو یہ بھی نہیں جانتے، کہ وہ سلوک کے کون سے مقام میں ہیں۔ ہاں البتہ کچھ ایسے بھی لوگ ہیں، جو صوفی ہونے کے باوجود با وضو بھی ہیں۔ ادب کے فقیہوں کو بس انہی شاعروں سے دلچسپی ہے کیونکہ یہ شاعر، ان کی شریعت کے ذرا قریب ہیں۔ فقیہ انھیں ہم سفر کہتا ہے، اور ان آوارہ درویشیوں کو صلواتیں سناتا ہے، جو انھیں بہکا کر اپنے جیسا بنانا چاہتے ہیں۔ آخر شمس تبریز کو لوگ اسی لیے تو قتل کرنے گئے تھے، کہ وہ رومی جیسے باوقار، پرہیزگار اور عالم دین مولوی کو بہکا تا تھا۔

(۲)

آدمی کی شخصیت جتنی آدرشی خانہ بند اور متعصب ہوگی، اتنی ہی وہ زیادہ احتسابی ہوگی۔ اس کے برعکس فنکار کی کوشش تو یہی ہوتی ہے، کہ جتنا ممکن ہو، وہ اپنی شخصیت کو کشادہ اور شفاف بنائے، تاکہ ہر تجربہ کی کرن اس کی روح کی گہرائیوں میں اتر سکے۔ فنکار تجربات کے لیے جتنا کھلا ہوگا، اتنا ہی اس کا فن وسیع ہوگا۔ اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں، کہ وہ ہر تجربہ کو اپنے فن کا موضوع بنائے گا، لیکن اس کا مطلب یہ ضرور ہے، کہ ہر تجربہ اس کے فن کے لیے کچھ نہ کچھ خام مواد ضرور مہیا کرے گا۔ دراصل تخلیق کا عمل نہایت ہی پیچیدہ عمل ہے۔ فنکار کا روزمرہ کا تجربہ اس کے فن کا موضوع نہیں بنتا۔ فنکار اپنے روزمرہ کے تجربہ میں اور خود میں ایک فاصلہ قائم رکھتا ہے، تاکہ تجربہ جب تک اس کی فنکارانہ شخصیت میں گھل مل کر..... اس کے دوسرے تجربات میں مدغم ہو کر ایک ایسا مرکب نہیں بن پاتا، جو فن کا موضوع بننے کا اہل ہو، تب تک وہ اسے ایک موضوعِ سخن کے طور پر قبول نہیں کرتا۔ یہ ممکن ہے فنکار ناشتے پر اپنی بیوی سے لڑے۔ اسکول نہ جانے کے لیے اڑے ہوئے بچے کو دوہتر لگائے۔ دوپہر کو آفس میں اپنے ساتھیوں سے کیونسٹوں کی حمایت میں جھگڑا مول لے۔ شام کو کوئی امریکن فلم دیکھے..... رات کو بیوی سے لپٹ کر سو رہے..... اور جب آدھی رات کو یکا یک اس کی آنکھ کھل جائے اور وہ نظم یا افسانہ لکھنے بیٹھے تو پھر اس کے دن بھر کے تجربات اور روزمرہ کے کاموں کا اس کے تخلیقی عمل سے کوئی تعلق نہ ہو۔ حالانکہ یہ سب تجربات اور کام اس کی اس حسیت کو متاثر کرتے رہے ہیں..... جو تخلیق فن کا سرچشمہ ہے۔ اگر آئے دن کے تجربات ہی کا بیان اسے مقصود ہوتا، تو وہ ڈائری لکھتا..... نقوشِ زنداں کی طرز پر خطوط لکھتا..... آپ بیتی، روزنامہ یا رپورٹاژ لکھتا..... ”روشنائیاں“ کے انداز پر اپنی آدرشی شخصیت کے کارنامے لکھتا۔ جو لوگ ”اپنی زندگی کے تجربات۔ سرگرمیاں اور کارکردگیاں بیان کرنا چاہتے ہیں، اُن کے لیے بھی اظہار کے وسیلوں کا، ادب میں خاصا انتظام ملتا ہے..... وہ لوگ ان ذریعوں کا استعمال پوری آزادی سے کر سکتے ہیں..... مصیبت اس وقت پیدا ہوتی ہے، جب یہ

لوگ اپنے صحافتی تجربات کے لیے ادبی فارم کی توڑ پھوڑ کرتے ہیں، افسانہ کو رپورتاژ اور ناول کو ڈائری بنا دیتے ہیں۔ کھلی شخصیت کے برعکس، خانہ بند شخصیت ہر کام اپنے آدرشی منصوبے اور نظام اخلاق کے مطابق کرتی ہے۔ یہ شخصیت اُن پرہیزگاروں کی یاد دلاتی ہے، جو ایک ہی وضو سے پانچ پانچ نمازیں پڑھتے ہیں..... امریکن فلم دیکھنے یا بادلیر کو پڑھنے سے اُن کا وضو ٹوٹ جاتا ہے۔ اس لیے وہ ہر اس چیز سے دور رہتے ہیں، جو ان کے آدرشی اور نظریاتی چوکھٹوں میں سما نہ سکتی ہو..... ان کی شخصیت کا صرف ایک رنگ ہوتا ہے اور ایک پہلو..... وہ اگر ادب پڑھتے ہیں تو ایسا ہی ادب جو ان کے اس رنگ کو گہرا بنائے..... بالزاک اس لیے پڑھیں گے، کہ اس میں ابھرتے ہوئے بورژوازی اور مرتے ہوئے اشرافیہ طبقہ کی عکاسی ملتی ہے..... ٹالسٹائی اس لیے کہ اس میں روسی کسان کی زندگی کی ترجمانی ہے..... ڈکنس اس لیے کہ وکٹورین عہد کے غریبوں کی زبوں حالی کا اس سے بہتر نقشہ کسی نے پیش نہیں کیا..... حافظ اس لیے کہ خود مختار بادشاہوں..... ریاکار علماء، قاضیوں اور فقیہوں کا اس نے پردہ چاک کیا ہے اور عوام کی جذباتی مسرتوں کو اظہار بخشا ہے..... رہا حافظ کی شاعری میں زندگی کی بے ثباتی اور تصوف کا ذکر تو وہ ہمارے لیے بے کار ہے اور جو کچھ اس کے صوفیانہ مسلک کے By Product کے طور پر آیا ہے، وہ کارآمد..... اس نظر سے آپ دیکھیں، تو قرآن میں صرف خدا ہی کا ذکر بھرتی کا معلوم ہوگا، باقی جو کچھ ہے، وہ تو سماجی طور پر نہایت ہی کارآمد ہے..... غرض یہ کہ دنیا کی تہذیبی تاریخ اور اس کا پانچ ہزار سالہ ادبی اور فنی سرمایہ جب تک ان حضرات کے نظریاتی غربال سے چھن کر صاف مطہر شربت روح افزاء کی شکل میں ظاہر نہیں ہوتا، تب تک انسانیت کا وہ ہمدرد و انمانہ اپنے مجربات کیسے فروخت کر سکتا ہے۔ جس کے مسیح الزماؤں کی بیاضوں میں دنیا کے ہر مرض کا علاج موجود ہے۔ حافظ کے کلام کے وہ عناصر، جو ہمارے لیے اب سودمند اور مفید نہیں رہے، انھیں چھان پھٹک کر صاف کیا جاسکتا ہے اور پھر جو کچھ بچتا ہے اسے شیشی میں بند کر کے Prepared under Medical care Especial کا سکہ لگا کر عوام کے ہاتھوں میں بے خوف و خطر پہنچایا جاسکتا ہے..... حافظ کے کلام کے سلسلے میں تصوف کا ذکر اب اتنا ہی بے معنی ہے، جتنا تاج محل کے سلسلے میں شاہجہاں کا ذکر..... تصوف اور شاہجہاں کو آپ خارج کر دیجیے، باقی جو کچھ بچے گا، اسے دیکھ کر آپ کو یہی محسوس ہوگا، کہ اسٹالن کے مقبرے کی طرح تاج محل بھی کمیونسٹ پارٹی کی نگرانی میں عوام نے تعمیر کیا ہے اور کلام حافظ مرزا ترسوں زادہ کی تخلیق ہے۔ شاہجہاں بے چارہ بھولا بھالا ہندوستانی بادشاہ..... اپنی بیوی کے لیے ایک مقبرہ بنوایا اور اپنے لیے ابو طالب کلیم سے چند قصیدے لکھوائے۔ اس میں صنعتی عہد کے آمر کی جودت طبع کہاں کہ کنسن ٹریشن کمپ روس میں قائم کرتا اور قصیدے ہندوستانی شاعروں سے لکھواتا۔

(۳)

غالب اور شکیب پیر جیسے بڑے دل و دماغ والی شخصیت سے ملاقات کا حاصل صرف وہ جذباتی تجربہ ہے، جو اس ملاقات سے پیدا ہوتا ہے۔ ایسی ملاقات سے آدمی کو کیا فائدہ پہنچتا ہے؟ وہی جو ایک خدا رسیدہ آدمی کی صحبت سے پہنچتا ہے۔ ولی کا ورد ان اس کا Grace اس کی بخشی ہوئی سب سے بڑی نعمت ہے۔ ادب کے مطالعہ سے کوئی

دنیاوی فائدہ نہیں ہوتا۔ ادب کا فیض جذباتی، روحانی اور ذہنی ہوتا ہے۔ اس فیض کے ناپ تول کا کوئی پیمانہ آدمی نے ابھی تک ایجاد نہیں کیا۔ ادب کا ثر فوری عملی اور Tangible نہیں ہوتا۔ نہ تو صوفیانہ شاعری پڑھ کر آدمی مسجد میں اذان دینے دوڑتا ہے، نہ سیاسی شاعری پڑھ کر ووٹ ڈالنے۔ شاعری آپ کو شاعر کے تجربہ سے دوچار کرتی ہے۔ اور ہر آدمی دوسرے کے تجربہ میں شریک ہونا چاہتا ہے، خصوصاً اس شخص کے جو ایک غیر معمولی ذہن رکھتا ہو۔ فنکار سے یہ بے غرض اور بے لوٹ ملاقات فن کی صحیح پرستش ہے۔ ایسا آدمی فنکار سے ملنے کے بعد اپنے ذہن کی جھولی نہیں کھنگالتا، کہ دیکھیں اسے کون سے خیالات عقیدوں اور آدرشوں کے سکے حاصل ہوئے ہیں۔ افادیت کے موتی تلاش کرنے والا آدمی ایک مقصد سے ادب کو پڑھتا ہے اور اس کے لیے لکھنے والا بھی ایک مقصد کے تحت ادب تخلیق کرتا ہے۔ وہ بے مقصد مقصدیت جو صحیح فنی اور جمالیاتی تجربہ کی اساس ہے، اس سے یہ مصنف اور اس کا قاری دونوں بے بہرہ ہوتے ہیں۔

بڑا ادب قاری سے زبردست ذہنی اور جذباتی اشتراک مانگتا ہے اور یہ اشتراک اس وقت تک ممکن نہیں، جب تک قاری ایک پُر خلوص سپردگی کے تحت اپنی ذات کو فنکار کی ذات میں جذب نہیں کر دیتا۔ شیکسپیر، خیام اور غالب کو آپ ہاتھ میں سُرخ پنسل لے کر نہیں پڑھتے۔ اُن شاعروں کے تجربات، احمقوں کے تجربے نہیں ہیں، کہ آپ ماہر نفسیات یا ”آئی۔ اے۔ ایس“ افسر کی طرح ٹانگ پر ٹانگ چڑھائے آنکھوں میں ذہانت کی چمک پیدا کیے۔ بس یہ دیکھنے کی کوشش کرتے رہیں، کہ شاعر صاحب قلابازی کہاں کھاتے ہیں۔ زباں کے کرتب کہاں بتاتے ہیں۔ تاریخی غلطیاں کہاں کرتے ہیں۔ ان کی فکر میں تضاد کہاں کہاں ہے، ان کا زندگی کا تصور کس کس مقام پر آپ کے صحت مند۔ رجائی اور افسرانہ تصور رات کے معیار پر پورا نہیں اترتا۔ ان کا معاشرتی تصور کیوں خام ہے۔ کیا وہ احساس کمتری کا شکار ہیں یا ان کی ہوس پرستی..... زرطلبی..... یا طبقاتی وابستگی نے انہیں گمراہ کر دیا ہے۔ جس کے نتیجے میں وہ انسان اور زندگی کا وہ تصور نہیں رکھتے، جو مثلاً آپ کا ہے، اور جس کی تشکیل آپ نے سیاسی پمفلٹوں یا لن یونٹنگ سے لے کرول ڈیورائٹ۔ اور فلٹن شین جیسے فلسفہ اور مذہب کے Popularisers کی کتابوں کے ذریعہ کی ہے۔

وہ لوگ جو پہاڑوں پر ایک بار فطرت کا حسن دیکھ آئے ہیں، وہ جانتے ہیں، کہ پہاڑوں کا بلاوا کیا ہوتا ہے۔ پہاڑ کی پکار کی طرح اعلیٰ ادب کی بھی اپنی ایک پکار ہوتی ہے۔ تفریحی ادب کی ایک خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ آپ اسے پڑھتے ہی فراموش کر دیتے ہیں۔ تاش اور سینما سے لے کر سراغ رسانی کے قصوں تک ہر تفریح دہنی اور گریز پا ہوتی ہے۔ لیکن بڑے ادب کے اثرات دیر پا ہوتے ہیں۔ آپ غالب یا شیکسپیر کے متعلق یہ نہیں کہتے، کہ بھئی ایک زمانہ میں مجھے پسند تھے، لیکن اب نہیں پڑھ جاتے۔ یہ ممکن ہے، کہ شیکسپیر کو آپ نے ایک بار لگن سے پڑھا ہو اور بعد میں دس سال تک آپ اسے نہ پڑھ سکے ہوں۔ لیکن یہ ممکن نہیں، کہ ان دس سالوں میں آپ نے سیکشپیر کے متعلق سوچا نہ ہو یا بار بار اُس کی طرف لوٹ جانے کی کشش محسوس نہ کی ہو۔ بڑا فنکار تو پیرتسمہ پا ہے، جو ایک بار آپ کے اعصاب پر سوار ہو گیا۔ تو پھر اس سے نجات ممکن نہیں۔

بڑے شاعر کے تنقیدی مطالعے کا مطلب ہم یہ سمجھتے ہیں، کہ ہم اس کے تجربات کو بھی ہمارے ذہن کے

تعصبات۔ عقیدوں اور نظریوں کی سطح پر کھینچ لائیں۔ دراصل ہم اس انکساری سے محروم ہوتے ہیں، جو ایک طاقتور اور ہمہ گیر تخیل کے تخلیقی تجربہ کے سامنے ہمیں نیازمندانہ سپردگی کے آداب سکھاتی ہے، ہم ہر تخلیق کو اپنے ذہن کی روشنی میں دیکھنا چاہتے ہیں۔ ہم ہماری خودی کی حقیر قندیل کی روشنی میں مہر عالم تاب کا تماشا کرنا چاہتے ہیں۔ ہمارا ذہن جو سطحیات، تعمیمات، پیش پا افتادہ خیالات، کلی شی اور مستعار ادھ کچرے نظریات کا جو ہڑ ہے۔ ہم اس کے گدلے پانی میں فنکار کے فلک سیر تخیل کی بے پناہ اڑانوں کا عکس دیکھنا چاہتے ہیں۔ غالب کی نزکیت۔ غالب کا احساس کمتری۔ اس کی علمی تہی مائیگی۔ اس کی جاہ و دولت کی ہوس۔ تصوف کا اس کے یہاں برائے شعر گفتن ہونا۔ اس کی شخصیت کا تضاد۔ اس کے معاشرتی شعور کا تناقص۔ ہمارے مشروط۔ خانہ بند۔ تڑے مڑے ذہن کے جو ہڑ سے اڑے ہوئے یہ وہ چند چھینٹے ہیں، جن سے ہم نے ہمارے عظیم ترین تہذیبی سرمایہ کے دامن کو داغدار کیا ہے۔ بڑے فنکار کی طرف ہمارا رویہ ان لونڈوں کا رویہ رہا ہے، جو بقول آڈن اشتہارات میں لڑکیوں کی تصویروں پر پنسل سے موچھیں بنایا کرتے ہیں۔

بڑے ادب کا تجربہ بہ یک وقت دل فریب اور ہولناک تجربہ ہوتا ہے۔ اس تجربے کے مانند جو گہرے نشیب کے اور پہاڑی پگڈنڈی پر بے گزرنے والوں کو حاصل ہوتا ہے۔ فنکار لفظ کے نازک آبگینوں سے وجود کی اتھا و گہرائیوں میں جھانکتا ہے۔ اس تجربہ کو وہ ریٹائرڈ افسر کیسے سمجھ سکتے ہیں، جو اپنے بوڑھے پھپھروں میں آکسیجن بھرنے کی غرض سے پہاڑوں پر جاتے ہیں اور اپنے نظریات کے اوئی کپڑوں میں ملبوس مال روڈ کی سیاسی بھیڑ میں چکر کاٹتے رہتے ہیں۔

ادب کا تھوڑا بہت مطالعہ بھی آپ کو یہ بات بتا دے گا، کہ ہم کتنی مختلف متضاد اور منفرد شخصیتوں کی تخلیقات سے بیک وقت لطف اندوز ہونے کی اہلیت رکھتے ہیں، ہر دوسرے آدمی کی انفرادیت اور اس کی فکر و نظر اور تخیل و تجربہ کی آزادی کو قبول کرنا فن ہی کی نہیں، بلکہ زندگی کی بھی بنیادی قدر ہے۔ پوری دنیا کے لوگوں کو اپنے عقیدے اور آدرشوں۔ اپنی پسند اور ناپسند کی ایک بے جان پر چھائی بنا دینا کوئی دانشمندانہ طرز عمل نہیں۔ مشین اور آدمی میں بھی تو فرق ہے، کہ آپ کے اشارے پر تمام دنیا کے مشین ایک ہی سی حرکت کرتے ہیں، جب کہ تمام دنیا کی بات جانے دیجئے آپ کی شریک حیات تک آپ کی انگلی پر ناپنے سے انکار کر دیتی ہے۔ آپ شیکسپیر اور بالزاک کی بات چھوڑیئے۔ شیخ سعدی جیسے معلم اخلاق کو لیجیے اور ذرا دیکھیے کہ وہ پوری دنیا کی رنگارنگی کو کیسے درویشانہ خلوص کے ساتھ قبول کرتا ہے۔ مسجد کا وہ بانگی جو بے سری اذان دیتا ہے۔ وہ معلم جو بچوں کو بے تحاشا پیٹتا ہے۔ وہ بیوپاری جو مال متاع کے لیے اپنی راتوں کی نیند حرام کر لیتا ہے۔ غرض یہ کہ سعدی کی گلستاں اور بوستاں بھی اپنی رنگارنگی میں الف لیلہ سے کم نہیں ہے۔ سعدی کی شخصیت میں جو ایک آوارہ درویش کا رچاؤ تھا یہ اسی کا فیض تھا، کہ وہ سلطان و گدا۔ حقیر و فقیر جوان اور بوڑھوں کے ساتھ خندہ جمینی سے ملتا۔ چوپالوں پر اپنے لطیفوں سے انھیں ہنساتا۔ خانقاہوں میں سلوک و طریقت کی باتیں کرتا اور درباروں میں بادشاہوں کو انصاف اور انسانی ہمدردی کی وہ نصیحتیں کرتا۔ جس کا تصور بھی آج کے وہ شاعر نہیں کر سکتے، جو آمر ریاستوں کے حلقہ بگوش اور نمک خوار ہیں۔ سعدی کی اخلاقیات کسی جامد عقیدے یا بے جان اخلاقی نظریہ کی پیدا کردہ نہیں ہے۔ بلکہ نتیجہ ہے شاعر کی ذات اور خارجی حقائق کے ٹکراؤ سے پیدا شدہ تجربہ کی چنگاری کا۔ اسی لیے اس کی اخلاقیات میں بھی تابناکی اور حرارت ہے۔ وہ

آدمی جو سوچتا ہے، کہ مسجد میں شیپ ریکارڈ سے اگر اذانیں دلوائی جائیں، تو کتنے آدمی کارخانوں میں کام آسکتے ہیں، کبھی فنکار نہیں بن سکتا۔ کیونکہ وہ آدمی کو ایک فرد کے طور پر نہیں، بلکہ ایک اقتصادی اکائی کے طور پر دیکھتا ہے۔ اس کی فکر کا بنیادین اور افادیت پسندی فنکارانہ تخیل کے پروں کو کاٹ دیتی ہے۔ وہ فنکار مرث کر اقتصادی منصوبہ بندی کمیشن کا افسر بن جاتا ہے۔ میں یہ نہیں کہتا، کہ ایسے افسروں کی سماج کو ضرورت نہیں۔ میں صرف یہ کہتا ہوں، کہ فنکار ایسا افسر نہیں ہوتا۔ سعدی کی دلچسپی محض اُس باگلی میں ہے جس کی آواز کرخت ہے، اور محلہ کے ان لوگوں میں ہے، جو اس آواز کا ستم جھیلتے ہیں۔ وہ اس باگلی کو اس کی انفرادیت کے ساتھ قبول کرتا ہے۔ اور اپنا کام آگے چلاتا ہے۔ منٹو بابو گوپی ناتھ کی انفرادیت کو قبول کرتا ہے اور اپنا کام آگے چلاتا ہے۔

ہزاروں سال سے دنیا بھر کے بڑے فنکاروں کا یہی رویہ رہا ہے، کہ لوگوں کی انفرادیت کو قبول کرو اور اپنا کام آگے چلاؤ۔ یہ زندگی اور فن دونوں کی طرف ایک کشادہ دل۔ درد مند اور خندہ جبیں درویش کا رویہ ہے۔ لیکن ملا اور پنڈت کی یہ کوشش ہوتی ہے، کہ پوری کائنات کو اپنے رنگ میں رنگ ڈالیں، جس طرح کٹھ ملا کے لیے داڑھی مونچھ کٹنا آدمی ناقابل برداشت ہے اسی طرح تنقید کے کٹھ ملاؤں کے لیے وہ فنکار بھی ناقابل برداشت ہے..... جس کا فن اُن کی شریعت کے مطابق نہیں ہوتا۔ فنکار تو اپنے تجربہ کو گھنے پن کے ساتھ پیش کرتا ہے اور کٹھ ملا چاہتے ہیں کہ یہ تجربہ لبیں ترشوا کر۔ بغلیں منڈوا کر۔ عطر حنا لگا کر اُن کے حضور تشریف لائے۔ چنانچہ ان کی تنقید کا لب و لہجہ کچھ اس قسم کا ہوتا ہے۔ ناول تو اچھی ہے، لیکن اس کے ہاتھ میں وہ تسبیح نہیں جو نئے انسان پر درود بھیجتی ہے۔ نظم تو اچھی ہے، لیکن اس کے ماتھے پر وہ نور نہیں جو نئی دنیا کے سورج کی کرنوں سے پھوٹتا ہے۔ افسانہ تو اچھا ہے، لیکن موضوع نے رجائیت کے ڈھیلے سے استغناء نہیں کیا۔

ملاؤں کی ڈیڑھ انیٹ کی مسجد الگ بنتی ہے۔ وہ عقیدوں کے فلک بوس حصاروں ہی میں خود کو محفوظ سمجھتے ہیں۔ کھلے آسمان کی بیت اور آزاد تخیل کی اڑان سے وہ ڈرتے ہیں۔ ہر صوفی کا آزاد روحانی تجربہ ان کے عقیدوں کی دیواروں میں ترازیں ڈالتا ہے۔ لیکن فنکار کے تخیل کی جولانگاہ تو پوری کائنات ہے۔ اس کا آزاد اور آدابہ تخیل ہوا کے جھونکے کی طرح ہر رنگ میں جھومتا ہے، ہر پھول کو چومتا ہے اور ہر خوشبو پر مچلتا ہے۔ اس درویش کو جو گاؤں گاؤں پھرتا ہے۔ تاروں بھرے آسمان کے نیچے سوتا ہے۔ جھرنوں کا صاف پانی پیتا ہے، چوپایوں اور کارواں سراہوں میں ہر قسم کے لوگوں کے ساتھ مل کر ہنستا بولتا ہے۔ جو بوڑھوں کے کرب۔ جوانوں کی امنگوں اور بچوں کی مسرتوں کو جانتا ہے۔ اس آزاد اور غیر متعلق درویش کو عقیدوں کی درگاہوں کے یہ نجاور۔ دور کعت کے یہ امام۔ ایک چبائے ہوئے آدرش کی مسواک ہاتھ میں تھما کر۔ حنار لیش۔ حنا آلود۔ سرگیں آنکھوں والا بنا دینا چاہتے ہیں۔ تاکہ باجماعت نماز پڑھانے کے علاوہ، وہ کسی کام کا نہ رہے۔ کہاں کھلی فضاؤں میں چوکڑیاں بھرتا ہوا آہوئے وحشی اور کہاں وہ بوڑھی گائے، جو عصری سیاست کی پُر چیخ اندھیری گلیوں میں گھورے کو سونگھتی پھرتی ہے۔ کہاں آسمان کی نیلا ہٹوں میں پرواز کرنے والا عقاب اور کہاں نظریے کے پنجرے میں گرفتار شیر جو سہا سہا ہوا نقادوں کی ہتھیلیوں سے عصری آگہی کا دانہ چگتا ہے اور خوش رہتا ہے۔

(۴)

فنکار کی سماجی ذمہ داری کا پورا غلغلہ اس کی فطرت کے اسی Paganism کو قابو میں کرنے اور اس کے تخیل کے پرکترنے کے لیے بلند کیا جاتا ہے۔ فنکار کی روح وہ کسوٹی ہوتی ہے، جس پر ہر سماجی آدرش اور اخلاقی قانون پر کھا جاتا ہے۔ ہم سماجی آدمیوں کی دنیا مفاہمتوں اور مصلحت اندیشیوں کی دنیا ہوتی ہے۔ ایک مخصوص سماجی اور اخلاقی نظام میں رہتے رہتے ہمارا احساس اس قدر کند ہو جاتا ہے، کہ ہر قسم کی سماجی نا انصافی اور اخلاقی جبر کو خود اطمینانی کے ساتھ برداشت کرتے جاتے ہیں۔ ہمیں احساس تک نہیں ہوتا، کہ ہماری شخصیت ان شکنجوں میں کتنی ٹوٹ بھوٹ گئی ہے اور ہمارا جذباتی وجود کس قدر تڑا مڑا اور کبڑا ہو گیا ہے۔ ہم ہر بے انصافی کو بغیر احتجاج کے قبول کرتے ہیں۔ ہر جبر کو برداشت کرتے ہیں، اور ہر زیادتی کا جواز تلاش کرتے ہیں۔ ہماری آنا اور خود پسندی ہزار چور دروازوں سے داخل ہو کر زندگی کی بنیادی حقیقتوں پر چھاپا مارتی ہے۔ اور ہر حقیقت کی تفسیر و تشریح ہم اپنی انا ہی کی روشنی میں کرتے ہیں۔ لیکن فنکار ایک Visionary کی طرح ہماری مفاہمتوں اور مصلحتوں سے بلند ہو کر حقیقت کا صحیح روپ دیکھتا اور دکھاتا ہے۔ اور اس طرح ہماری خود اطمینانی پر ضرب لگاتا ہے۔ فنکار کو سماجی آدرش اور سیاسی عقیدے کا پابند بنانے کا مطلب ہے اسے بھی ہماری ہی طرح محدود اور مقسوم کر دیا جائے، تاکہ وہ بھی جب مسائل پر سوچے تو ہماری ہی مفاہمتوں کا شکار ہو کر سوچے۔ میں اس بات سے انکار نہیں کروں گا، کہ فنکار اپنے طبقے اپنے سماج اپنے زمان اور اپنے مکان کا پابند ہوتا ہے۔ لیکن میں اس بات پر اصرار ضرور کروں گا، کہ وہ ان پابندیوں کو Transcend کرنے کی طاقت بھی رکھتا ہے۔ وہ ایک بڑی تہذیبی اور سماجی روایت کا وارث ہوتا ہے۔ لیکن وہ اپنا و شیرن اور اپنی اقدار آپ تخلیق کرتا ہے۔ جو اس روایت کی نفی نہیں، بلکہ اس میں اضافہ ہوتی ہیں۔ ادب میں بڑے اور چھوٹے شاعر کا فرق محض زبان اور انداز بیان کا فرق نہیں ہوتا، بلکہ وژن اور تجربہ کی بڑائی اور چھوٹے پن کا فرق ہوتا ہے۔ آخر شیکسپیر اور غالب کی عظمت اسی میں تو ہے، کہ وہ ہمیں ایک بڑے تجربے سے دوچار کرتے ہیں۔ اور بڑے تجربے کے اظہار کے لیے فنی لوازمات بھی بڑے ہی پیمانے پر استعمال کرتے ہیں۔ بڑا فنکار انسانی وجود اور کائنات کے آفاقی مسائل سے ٹکراتا ہے۔ اور چھوٹا فنکار اپنے ہی زمانہ کی سیاسی اور سماجی لہروں پر ہچکولے کھاتا رہتا ہے۔ دیدہ بینا قطرے میں دجلہ۔ ذرے میں صحرا اور لمحے میں ابدیت کا تماشا کرتا ہے۔ یہی نظر فنکار کو آفاقی بناتی ہے اور اپنے زمانہ کے اس لمحے کو جسے اُس نے اپنی تخلیق کے پنجہ میں گرفتار کیا ہے، ابدیت سے مالا مال کر دیتی ہے۔

انسان حیوان کی طرح محض جبلتی سطح پر زندگی نہیں گزارتا۔ انسان جس تجربے سے گزرتا ہے، اسے سمجھنا بھی چاہتا ہے۔ انسان کے لیے یہ ممکن نہیں، کہ اپنی زندگی میں معنویت پیدا کیے بغیر محض اپنی حیوانی جبلتوں کی طاقت پر جیتا چلا جائے۔ اس کی تمام تہذیبی سرگرمیوں کا محرک اسی معنویت کی تلاش ہے۔ شاعری انسان کے لیے اسی وجہ سے اہم ہے، کہ وہ زندگی میں معنویت پیدا کرنے کا بہترین ذریعہ ہے۔ انسان اپنے تجربہ میں دوسروں کو شریک کر کے اور دوسروں کے تجربہ میں خود شریک ہو کر ایک دوسرے کے تجربات کی نوعیت کو سمجھتا ہے۔ افہام و تہیم کا یہی سلسلہ اقدار کے تعین کی اساس ہے۔ ادب اور آرٹ اسی لیے اہم ہیں، کہ وہ انسان کے حساس ترین تجربات کا اظہار ہیں۔

فن کا عمل خارجی دنیا کے انتشار کو ایک خوبصورت ہیئت میں بدلنے کا عمل ہے۔ انسانی تجربات کی دنیا مسلسل انتشار کی دنیا ہے۔ تاریخ انسانی کو جانے دیجیے۔ ذرا اپنے ہی عہد کی سیاسی اور سماجی تاریخ پر نظر کیجیے۔ ایک مسئلے سے دوسرا مسئلہ پیدا ہوتا ہے۔ گتھیوں کو جتنا سلجھاؤ، اتنی ہی الجھتی جاتی ہیں۔ ایک عام آدمی کی حالت اس شخص کی سی ہے، جس کی موٹر جام ٹرافک میں پھنس گئی ہو۔ اُسے نہ آگے اور پیچھے کی خبر ہے نہ دائیں اور بائیں کی..... انسانی وجود کے دھاگے بے شمار مسائل میں الجھے رہتے ہیں اور ہر نیا لمحہ اس کے لیے نئے مسائل لے کر آتا ہے۔ اس انتشار میں آدمی کو اتنی فرصت کہاں، کہ وہ اپنے تجربے کے کسی بھی لمحے کے متعلق کوئی رویہ تشکیل کر سکے۔ فن اسی رویے کی تشکیل کا عمل ہے۔ دو لمحوں کے انتشار میں وہ نظم و ضبط تلاش کرنے کی کوشش ہے جو اقدار کے شعور سے پیدا ہوتا ہے۔ ان معنوں میں فن انسان کے تجربے کو ایک قدر میں بدلنے کی کوشش ہے۔

جانور کی طرح آدمی کو بھوک لگتی ہے۔ جانور کی طرح وہ شکار کرتا ہے۔ جانور ہی کی طرح وہ اس کا گوشت کھاتا ہے۔ لیکن گوشت کھا کر جانور سو جاتا ہے اور آدمی گپھا میں جا کر جانور کی تصویر بناتا ہے۔ آدمی بھوکا ہوتا ہے، تو جانور کو جانور ہی سمجھتا ہے۔ شکار کرنے اور کھانے کی چیز۔ لیکن جب اس کی بھوک کی تسکین ہو جاتی ہے۔ جب وہ منہ جلی سطح سے اوپر اٹھ جاتا ہے۔ تو دیوار پر جانور کی تصویر دیکھتا ہے اور جزیئہ مسرت کے احساس تلے وہ اگر شعوری سطح پر سوچ نہیں سکتا، تو غیر شعوری سطح پر محسوس کرنے لگتا ہے۔ کہ آخر اس جانور سے اس کا رشتہ کیا ہے۔ آدمی رنڈی کے کوٹھے پر جاتا ہے۔ آخر یہ عورتیں کون ہیں۔ ان سے ہمارا رشتہ کیا ہے۔ دنیا بھر کی عشقیہ شاعری کو چھوڑے۔ صرف اردو فارسی کے بہترین غزل گو شعراء کے اشعار کا انتخاب کیجیے۔ مرد اور عورت کے تعلقات پر اتنی سب لٹرائیاں..... بات صاف ہے۔ مرد عورت کو صرف بھنپھوڑتا نہیں..... اسے صرف حیوانی اور جلیبی سطح پر نہیں رکھتا اب وہ اس کے متعلق۔ اپنے اور اس کے تعلقات کی نوعیت کے متعلق کچھ سوچنا چاہتا ہے۔ اپنے جنسی تجربے کو ایک انسانی قدر میں بدلنا چاہتا ہے۔

ہم مختلف جذباتی کیفیات سے گذرتے ہیں، لیکن ان کی نوعیت سے واقف نہیں ہوتے۔ فن انہی جذبات کو Crystallize کرتا ہے۔ کسی تصویر کو دیکھتے وقت کسی نغمے کو سنتے وقت..... کسی نظم کو پڑھتے وقت آدمی نہ صرف اپنے جذبات کی بازیافت کرتا ہے، بلکہ انہیں شناخت بھی کرتا ہے۔

فنکار حقیقت کو دیکھتا تو ہے، لیکن حقیقت تالاب کا ٹہرا ہوا پانی نہیں، بلکہ ندی کا بہتا پانی ہے۔ حقیقت ہر دم، ہر پل بدلتی رہتی ہے۔ اور فنکار بھی ہر دم ہر پل بدلتا رہتا ہے۔ گویا تماشا اور تماشاؤں دونوں ہر دم بدلتے رہتے ہیں۔ تغیر کے اس بستے دھارے میں کوئی پل ایسی آ جاتی ہے، جب فنکار اور حقیقت دونوں ایک دوسرے سے ٹکرا جاتے ہیں۔ اور فنکار پر حقیقت کا پورا جوہر ظاہر ہو جاتا ہے۔ آرنلڈ نے کیا اچھی بات کہی ہے، کہ ادبی شاہکار کی تخلیق کے لیے دو طاقتوں کا ملنا ضروری ہے۔ فنکار کی طاقت اور لمحے کی طاقت۔ یہ لمحہ بقول جاکس کیری فنکار کے لیے انکشاف کا لمحہ ہوتا ہے۔ اس نے پھول کو، دھنک کو، عورت کو، خوبصورت وادی کو اس سے پہلے بھی دیکھا تھا، لیکن اس لمحے میں پھول۔ عورت اور دھنک کچھ اور ہی نظر آتی ہے، گویا اس نے پہلی بار دھنک یا پھول کو

دریافت کیا ہے۔ دریافت کا یہ عمل بچوں میں بہت شدید ہوتا ہے۔ اسی عمل کے ذریعہ وہ دنیا کو جانتے اور پہچانتے ہیں۔ لیکن جیسے جیسے وہ بڑے ہوتے جاتے ہیں، فطرت کے حسن کی دریافت کا عمل بھی ماند پڑتا جاتا ہے۔ ورڈز ورثہ کی شاعری۔ اسی معصومانہ دریافت کی مسرتوں کی بازیافت کی کوشش ہے۔ ایلیم کی نظم Animula میں بھی روح کی دو صورتوں کا تضاد پیش کیا گیا ہے۔ پہلی صورت میں روح اپنی پوری سادگی کے ساتھ خدا کے ہاتھوں سے نکلتی ہے اور دوسری صورت میں وہ وقت کے ہاتھوں سے نکلتی ہے تڑی مڑی اور خود غرض۔ ہم ہمارے گرد و پیش سے جتنا مانوس ہوتے جاتے ہیں اتنا ہی دریافت کا جذبہ کند ہوتا جاتا ہے۔ بڑا فنکار اپنے اس جذبے کو تازہ اور توانا رکھتا ہے۔ اور اسی لیے وہ مانوس چیزوں کو پھر سے دریافت کرتا ہے۔ پھول کو اس طرح دیکھتا ہے، گویا پہلی بار دیکھ رہا ہے۔ اور ہم بھی اس کے تجربے میں شریک ہو کر ان چیزوں کو از سر نو جاننے پہچاننے لگتے ہیں۔ جن سے ہم اتنے مانوس ہو گئے تھے، کہ ان کے وجود کا احساس اور اس کی شناخت تک کھو بیٹھے تھے۔ اسی لیے تو آرنلڈ نے کہا کہ تخلیقی جینینس نئے خیالات کو دریافت نہیں کرتی۔ کیوں کہ نئے خیالات کی دریافت فلسفی کا کام ہے۔ تخلیقی جینینس کا بڑا کام تو Exposition اور Synthesis کا ہے۔ تجزیہ اور ایجاد کا نہیں۔

فنکار کی ذات پر کسی حقیقت کا منکشف ہونا ہی وجدان ہے۔ وجدان کا مطلب ہی ہے کسی حقیقت کو جہلی احساس سے جاننا، شعور اور عقلی دلائل کی مدد سے نہیں۔ فنکار کو وجدان کے ذریعہ حقیقت کا عرفان تو ہوتا ہے، لیکن جب تک وجدان فن کے ذریعہ اظہار نہیں پاتا، وہ فنکار کی ذات تک ہی محدود رہتا ہے۔ صرف اس کا اندرونی معاملہ۔

کروشے تو براہ راست شاعری کو جذبے کا نہیں، بلکہ وجدان کا اظہار مانتا ہے۔ کروشے کے نزدیک وجدان کا مطلب ہے کسی مخصوص چیز کا مکمل ذہنی پیکر۔ یہ مخصوص چیز کوئی کردار، کوئی مقام، کوئی واقعہ یا کوئی کہانی ہو سکتی ہے۔ اسی ذہنی پیکر یا Image کے ذریعے فنکار اپنے جذبے کا اظہار کرتا ہے۔ اسی لیے کروشے کے نزدیک جذبے کا اس وقت تک وجود نہیں ہوتا جب تک وہ اظہار نہ پائے۔ اور ذہنی پیکر Image جذبے کے اظہار کے طور پر ہی موجود ہوتا ہے۔ چنانچہ کروشے کے نزدیک ہملٹ زندگی سے بیزاری اور حزن و افسردگی کی کیفیت کا اظہار ہے۔ اس کیفیت کا اظہار انہی الفاظ کے ذریعہ ممکن تھا، جو شاعر نے ان کے لیے انتخاب کیے۔ ڈرامہ کا عمل، کردار اور واقعات اسی بنیادی کیفیت کے مختلف رنگوں کا اظہار ہے اور اس طرح ایک مکمل فن پارے میں مختلف اجزاء ایک ناقابل تقسیم وحدت اختیار کر لیتے ہیں۔ کروشے کے نظریہ کی رو سے آپ دیکھیں گے کہ ہر قسم کی شاعری جذبہ کا اظہار ہے اور اس طرح شاعری چاہے بیانیہ ہو یا ڈرامائی، بنیادی طور پر غنائی ہی رہتی ہے۔ کمزور نظم میں جذبہ، پیکر سے بڑھ کر ہوتا ہے۔ (جیسے رومانی نظمیں) یا پھر پیکر سے کمتر ہوتا ہے اور شاعر اس کی کو دوسرے فن پاروں سے لیے گئے پیکروں کی بھرمار سے پورا کرتا ہے۔ (جیسے کلاسیکی نظموں میں)!

اپنے وجدان کو اظہار بخشنا فنکار کا سب سے صبر آزمایہ مرحلہ ہے۔ پتھر میں بتان آفری کا قصب تو اس نے دیکھ لیا، لیکن اب تیشہ لے کر صنعت گری سے اسے پتھر تراشنا ہے۔ تاکہ غیر ضروری مواد دور ہوتا جائے اور پتھر میں

سوئے ہوئے بت جاگ انھیں، عورت کی مسکراہٹ کے پراسرار حسن کو اس نے دیکھ لیا ہے۔ لیکن اب اس حسن کو رنگوں میں قید کرنا ہے۔ انسانی زندگی کی مسرت اور المناکی، درد اور دکھ کا اسے عرفان ہو چکا ہے۔ لیکن اب علامتوں۔ ذہنی پیکروں۔ خارجی تلازمات کے ذریعہ اپنے اس احساس کو نظم کا جامہ پہنانا ہے اور زبان..... اسلوب..... عروض کے بکھیروں میں پڑنا ہے۔ اور یہ کافی گدھا مزدوری کا کام ہے۔

تخلیقی کرب کی طویل اندھیری رات میں وجدان کے تارے ٹوٹتے رہتے ہیں۔ حقیقت ذہنی پیکروں کا روپ دھارے اس کی روح میں شعلہ بن کر لرزتی رہتی ہے فنکار ان ٹوٹے ہوئے تاروں ان لرزتے ہوئے شعلوں کو فن کی مٹھی میں گرفتار کرنا چاہتا ہے۔ لیکن مانوس گھسے پٹے الفاظ کے سوا اس کے پاس کچھ بھی نہیں، جس کے فانوس میں وہ ان کپکپاتے شعلوں کو گرفتار کر سکے۔ وہ نہیں جانتا، کہ یہ شعلہ کیا ہے، کیسا ہے۔ اس لیے وہ یہ بھی نہیں جانتا، کہ اس کے لیے کیسے فانوس کی ضرورت ہے۔ جب تک داخلی حقیقت خارجی روپ اختیار نہیں کرتی، تب تک فنکار خود نہیں جانتا، کہ یہ حقیقت کیسی ہے۔ اپنی روح کے آسیب کو فن کی بوتل میں گرفتار کرنے کے بعد ہی فنکار جانتا ہے، کہ یہ آسیب کیا تھا۔ فلا بیر نے اخبار میں خبر پڑھی، کہ ایک عورت نے خودکشی کر لی چلیے ناول کا ایک موضوع ہاتھ آیا۔ فلا بیر کو کیا پتہ تھا، کہ ایما بواری وہ آگینہ بن جائے گی جس میں وہ اپنی رومانیت کی اس دو آتشہ شراب کو انڈیل دے گا۔ جو خود اس کے وجود کو زہرناک بنا رہی تھی۔ شیکسپیر کو اس کے منہ پر نے کہا ہوگا، کہ بھئی پڑوسی کے تھیز میں کڈ Kyd کا ہملٹ خوب آؤنٹس لے رہا ہے تم بھی اس فارمولے پر ایک ڈراما لکھ ڈالو۔ اور شیکسپیر نے ہملٹ لکھا جس ذہنی اور روحانی خلشار سے اس زمانہ میں شیکسپیر گزر رہا تھا، اس کے فن کارانہ ظہار کے لیے اسے ایک خارجی تلازمہ کی ضرورت تھی۔ ہملٹ کے کردار میں یہ تلازمہ ہاتھ آیا اور شیکسپیر کی جذباتی کیفیت نے اس کے ذریعے اظہار پایا۔ ہمیں فی الحال یہاں اس بات سے سروکار نہیں، کہ اس کی جذباتی شدت اس خارجی تلازمہ سے کہیں زیادہ شدید تھی یعنی جذبہ کردار واقعات صورت حال وغیرہ سے تشکیل پائے ہوئے، اس فارمولے سے بہت زیادہ شدید تھا۔ جو جذبہ کو قید کرنے کے لیے شیکسپیر نے گڑھا تھا۔ اس کی تفصیل آپ دیکھنا چاہتے ہیں، تو ہملٹ پر ایلیٹ کا مضمون ملاحظہ فرمائیے۔ ایلیٹ نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے، کہ ہمیں ہملٹ کی ناکامی کے اسباب کو سمجھنے کے لیے خود شیکسپیر کے بارے میں بہت سی باتوں کو سمجھنا پڑے گا۔ جنہیں خود شیکسپیر نہ سمجھ سکا تھا مطلب یہ کہ ہملٹ کا آگینہ تندی صہبا سے کچھل گیا ہے۔ اور صہبا کی اس تندی اپنی روح میں جذبے کے اس پراسرار انتشار سے خود شیکسپیر واقف نہیں تھا۔ غرض یہ کہ تخلیق کے وقت فنکار کی حالت اس ساز کی سی ہوتی ہے۔ جس میں نغمے کا فشار بھرا پڑا ہو۔ ضرورت ہوتی ہے صرف ایک مضرب کی ضرب کی۔ تخلیق کے بہانے ہزاروں ہوتے ہیں۔ اور بہت معمولی ہوتے ہیں۔ مشاعرے کے لیے غزل کہنا۔ سنگلاخ زمین میں طبع آزمائی کرنا۔ کسی دوست کے تقاضے کو پورا کرنا۔ لوگ سمجھتے ہیں کہ فنکار جب تخلیق فن کرتا ہے، تو اس کے پاس روح الامین آتے ہیں حقیقت میں محض ایڈیٹروں کے خط آتے ہیں۔ فنکار کاغذ پر قلم رکھتا ہے اور اس کے فنکارانہ تجربے کا وہ ملغوبہ جو ایک آتش فشانی لاوے کی طرح اس کی روح میں پک رہا تھا۔ علامتوں اور استعاروں میں ڈھلتا جاتا ہے۔ ایک صورت ایک فارم اختیار کرتا جاتا ہے۔ جیسا

کہ ایلٹ نے بتایا ہے، کہ تخلیقی عمل کے دوران فنکار کو مطلق اس بات کی فکر نہیں ہوتی، کہ اس تجربہ کو کوئی سمجھے گا بھی یا نہیں۔ اسے صرف ایک ہی فکر ہوتی ہے۔ اس کے اظہار کے لیے مناسب ترین الفاظ تلاش کرتا رہے الفاظ میں تجربہ ڈھلتا جائے اور استعاروں، تشبیہوں، علامتوں اور شعری پیکروں کی صورت میں ظاہر ہوتا جائے۔ جب تجربہ کا آخری قطرہ تک فارم میں ڈھل جاتا ہے تب ہی فنکار کو پتہ چلتا ہے، کہ اس کی روح کا آسیب کیا تھا۔

(۵)

ڈرائیڈن نے کہا ہے، کہ اس پر نادر ترین اور نازک ترین خیالات کا نزول اکثر اس وقت ہوتا ہے، جب کہ اس کی محویت اور جستجو محض ایک قافیہ کے لیے ہوتی ہے حیوان اور انسان اپنے اشتعال کے شدید ترین نقطے پر پہنچ کر بہت ہی معمولی سی حرکتیں کرنا شروع کر دیتے ہیں تاکہ اندرونی فشار کو کچھ سکون حاصل ہو سکے۔ کتے لڑتے لڑتے کاغذ سونگھنے لگتے ہیں اور آدمی انتہائی غصے کے عالم میں یا تو چادر کی سلوٹیں دور کرنا شروع کر دیتا ہے، یا میز پر کتابیں ٹھیک کرنے لگ جاتا ہے، فنکار کا اندرونی فشار بھی اتنا شدید ہوتا ہے، کہ اگر وہ محض اظہار کی کوشش کرے، تو مواد بیست کو توڑ پھوڑ کر رکھ دے۔ آگینہ تندئی صہبا سے پگھل جائے۔ اسی لیے تو فنکار سماجی مہ داری کا سرٹیفکٹ سامنے رکھ کر..... عصری آگہی کا چارٹ پھیلا کر لکھنے نہیں بیٹھتا۔ کہ صاحب دیکھو فن پارہ اب وجود میں آ رہا ہے۔ وہ لفظوں سے کھیلتا ہے قافیہ پیمائی کرتا ہے۔ سنگلاخ زمین میں طبع آزمائی کرتا ہے۔ مصرعہ طرح پر غزل لکھتا ہے۔ لیکن قافیہ کے کانٹے سے بندھی ہوئی وہ مچھلی چلی آتی ہے، جس کے بطن میں معنی کا ایک ڈربے بہا ہوتا ہے۔ ہمارے نقاد کہتے ہیں، کہ غزل کا شاعر شعری تجربہ کے زیر اثر نہیں، بلکہ قافیہ کی ضرورت کے تحت شعر کہتا ہے۔ جو بات یہ نقاد بھولتے ہیں، وہ یہ ہے کہ فنکار کے اندرون میں تجربہ پکتا رہتا ہے۔ حقائق کے وجدانی عرفان کے ستارے ٹوٹتے رہتے ہیں۔ فنکار کے تجربے کے لیے اتنی بات کہی جاسکتی ہے کہ Ripeness is All! پھر تو اس کا کام قافیوں سے کھیلنا اور قافیوں کی تلاش رہ جاتا ہے۔ فنکار کے ہاتھ تو قافیہ ہی لگتا ہے۔ لیکن یہی قافیہ اس کے تحت الشعور کے اندھیرے پانیوں میں پلتے کسی تجربے کے چمکدار موتی کو کھینچ لاتا ہے مجھے یقین ہے، کہ خود غالب اپنے شعروں کو دیکھ کر حیران رہ جاتے ہوں گے، کہ یہ شعر آیا کہاں سے۔ اندرون میں تو کوئی ایسی ذہنی یا نفسیاتی یا فکری تیاری نہیں تھی، جو اس شعر کا سبب بنتی..... غیب سے مضامین آنے والی بات ہم عقل و شعور کے پرستاروں کے لیے لطیفہ ہو تو ہو..... غالب کے لیے تو حقیقت تھی۔

یہ سمجھنا ہماری سادہ لوحی ہے، کہ شاعر شعر کہنے بیٹھتا ہوگا تو با وضو ہو کر ہر خیال کو معاشرتی شعور اور سماجی ذمہ داری کی ترازو میں تول کر، الفاظ کے مرتبان اور استعاروں کی شیشیاں سجا کر اس طرح بیٹھتا ہوگا، گویا مسیح الزماں انسانی بیماریوں کے علاج کا نسخہ تجویز فرما رہے ہیں۔ پتہ نہیں اس اہتمام سے شعر کہنے والے شاعر کس قسم کے شعر کہتے ہیں۔ البتہ غالب کے متعلق ہم اتنا جانتے ہیں، کہ اکثر وہ آدھے جاگتے آدھے سوتے شعر کہتے تھے اور ازار بند میں گرہیں لگاتے رہتے تھے۔

آپ کہیں گے میں نے تخلیق کے عمل کو شعور کی سطح سے ہٹا کر بالکل لاشعور کی سطح پر رکھ دیا ہے اور فنکار کو

ایک ایسا پراسرار وجود بنا دیا ہے، جسے اس دنیا کی سرگرمیوں سے گویا کوئی تعلق ہی نہیں۔ فنکار کو ایسا ظاہر کرنا میرا مقصد بالکل نہیں تھا۔ میں تو صرف یہ بتانا چاہتا تھا کہ فنی تخلیق کا عمل اتنا سیدھا سادا نہیں جتنا ہم سمجھتے ہیں۔ تخلیقی عمل کی نفسیات کو علم و شعور کی سطح پر سمجھنے کا یہ مطلب نہیں ہوتا، کہ اس کی پراسراریت ختم ہو جاتی ہے۔ انسان کی پیدائش کے بارے میں ہم کبھی کبھار جانتے ہیں، لیکن اس سے انسان اور اس کی تخلیق کی سریت Mystery میں کیا کمی آئی۔ بلکہ کچھ اضافہ ہی ہوا۔ میں دراصل جس بات پر اصرار کرنا چاہتا تھا، وہ یہ تھی، کہ فنکار ہر اعتبار سے ہمارے اور آپ کے جیسا ہی انسان ہے، وہ بھی ہماری آپ کی طرح عورت کو عورت، جنگ کو جنگ اور خون کو خون سمجھتا ہے۔ خارجی حقیقت کا ادراک بھی وہ ہماری آپ کی طرح ہی اپنے حواس سے کرتا ہے، لیکن یہاں پر اس کی اور ہماری مشابہت جو مشترک انسانی خصوصیات کی بنا پر ختم ہو جاتی ہے، جب کہ صحافی مضمون نگار۔ رپورٹار اور روزنامہ نگار لکھنے والے حقیقت کی صرف آئینہ داری کرتے ہیں، فنکار اپنے فن کے ذریعے حقیقت کو Tranomute کرتا ہے۔ اسے نہ صرف جمالیاتی حسن عطا کرتا ہے، بلکہ اس میں وہ آفاقی معنویت پیدا کرتا ہے، جو صرف فنکار کا تخیل ہی بخش سکتا ہے۔ حقیقت کو آرٹ بننے تک جن مراحل سے گزرنا ہے، وہ ان مراحل سے کم پراسرار اور صبر آزما نہیں جن سے گذر کر قطرہ گوہر بنتا ہے۔

ایک فنی تخلیق انسان کی شعوری اور غیر شعوری طاقتوں کا ایک ایسا پراسرار نتیجہ ہوتی ہے، کہ اس کے متعلق کسی بھی قسم کی سیدھی سادی اور Facile نظر یہ سازی صرف ہماری سادہ لوحی کا پردہ چاک کرتی ہے۔ خارجی حقیقت سے فنکار اور فنکار سے فن پارے کی طرف ہمارا تنقیدی سفر بھی اس قدر متنوع ذہنی اور علمی صلاحیتوں کا متقاضی ہوتا ہے، کہ محض سماجیات اور سیاسیات کا مطالعہ کر کے ہم فنکاری کے متعلق کسی بھی قسم کی سلیقہ مندانہ بات چیت کرنے کے اہل نہیں رہتے۔ چنانچہ فنکار کی سماجی ذمہ داری اور خارجی حقیقت کی طرف اس کے رویہ کے متعلق ہماری تمام تر خامہ فرسائیاں محض چند فرسودہ اخلاقی اور سماجی Plitudes کے بیان تک محدود رہتی ہیں۔ اور فنکار سے کہنے کے لیے ہمارے پاس کوئی ایسی بات نہیں ہوتی، جو صرف فنکار کے لیے مختص ہو۔ یعنی فنکار کو ہم جن سماجی ذمہ داریوں کا احساس دلانا چاہتے ہیں، وہ لگ بھگ تمام وہی ہوتی ہیں، جو سماج کے دوسرے انسانوں کے لیے بھی ضروری ہیں۔ سماجی ذمہ داری کا شعور عطا کرنے والی ہماری تمام تنقیدوں کا لپٹ لُباب یہ ہوتا ہے، کہ فنکار بھی ایک انسان ہے، ایک شہری ہے معاشرے کا ایک ذمہ دار فرد ہے۔ اور ایک شہری اور سماجی انسان کی حیثیت سے اس پر بھی چند ذمہ داریاں عائد ہوتی ہیں۔ اسے اپنی تحریروں کے ذریعہ سے سماجی اصلاح یا سماجی انقلاب یا بہتر سماج کی تشکیل کا کام انجام دینا چاہیے۔ وہ سماجی برائیوں یا سماج کے سیاسی اقتصادی اور طبقاتی نظام کی خوبیوں یا خامیوں سے بے بہرہ یا غیر متاثر نہیں رہ سکتا۔ وہ سماج کے اہم میلانات اور رجحانات سے بے خبر رہ کر تخلیق فن نہیں کر سکتا وغیرہ وغیرہ۔ لیکن ان میں سے ایک بھی بات ایسی نہیں، جس کا تعلق محض فنکار سے ہو۔ یہ تمام باتیں ہر بالغ شہری اور ہر اس شخص کے لیے جو سماج میں کسی بھی قسم کی ذہنی یا دانشورانہ سرگرمی سے منسلک ہو ضروری بن جاتی ہیں۔ یہ چوڑی چکلی تعمیرات کی قبائیں فنکار کے جسم پر بہت ڈھیلی پڑتی ہیں۔ کیونکہ ان کی سلامتی کے وقت فنکار کے فنکشن Function۔ اس کے

تخلیقی کام کی نوعیت کی تنقیدی پیمائش کی زحمت کسی نے گوار نہیں کی..... یہ تعمیمات آنکھ کے اس ڈاکٹر کی ہدایتوں کی مانند ہیں، جن کے چھپے ہوئے پرچے وہ اپنے تمام مریضوں کو تقسیم کرتا ہے۔ اگر فنکار کا کوئی مسئلہ ہے، تو یہ شکر کی تیسری آنکھ کا مسئلہ ہے، جسے ہمارے نقاد دیکھنے کی کوشش نہیں کرتے۔ اور اس کے ہاتھ میں بھی عام ہدایتوں کا پرچہ تھا دیتے ہیں۔ ہم عموماً کسی شہری کو بھی اس کی شہری ذمہ داریوں کی یاد دہانی نہیں کراتے تا دقتیکہ اس کا عمل صریحاً ان کے خلاف نہ ہو..... جب کوئی شخص راستہ چلتے تھوکتا ہے، تو ہم اسے ٹوکتے ہیں..... شہر وہی مہذب مانا جاتا ہے، جس کے راستوں اور دیواروں پر کم سے کم ہدایات لکھی ہوں اور شہر کا قانون شہریوں کی جہالت بن گیا ہو۔ ہماری تنقید جس قسم کی ڈانٹ ڈپٹ اور فنکاروں کے چالان سے بھری پڑی ہے، اس سے تو یہی اندازہ ہوتا ہے، کہ ادب کے چوراہے پر ہمارے فنکار شیر و انیاں اوپر چڑھائے سر عام استنجا کر رہے ہیں۔ اور پان تھوک رہے ہیں۔

(۶)

ادب اور آرٹ کے مسائل پر سوچ بچار کرتے ہوئے عموماً ہم جس چیز کو فراموش کر دیتے ہیں، وہ خود فنکار ہے۔ فنکار کو مرکز میں رکھے بغیر ہم آرٹ کے کسی بھی اطمینان بخش تصور کی تشکیل نہیں کر سکتے۔ سماجی حقیقت پر ہم جس انداز سے زور دیتے رہے ہیں، اس سے تو یہی نتیجہ نکلتا ہے۔ کہ سماجی حقیقت معروض میں کوئی ایسی چیز ہے جس کا ادراک اخبار و صحائف اور سماجی علوم کے ذریعہ مکمل طور پر کیا جاسکتا ہے۔ اور اس طرح ہر حقیقت کا ایک ایسا علم ممکن ہے جو مکمل ہو اور سب کے لیے یکساں۔ چنانچہ ہم فنکار سے تقاضا کرتے ہیں، کہ فنکار ایسی ہی حقیقت کو پیش کرے جس کی صداقت کی تصدیق خارجی طور پر سائنسی اصولوں کی روشنی میں ممکن ہو۔ یہ طریقہ کار بھی فنکار کی انفرادیت پر ضرب لگاتا ہے اور اسے خارجی حقیقت کا انفعالی عکاس بنا کر رکھ دیتا ہے۔ فنکار گویا اسی چیز کو دیکھے اور اسی رنگ میں اور اسی انداز سے دیکھے، جس طرح سب دیکھتے ہیں..... یہ بندھی ہوئی حقیقت کا بندھانکا بیان..... اور طے شدہ فیصلے اخذ کرنے کا رویہ فنکار کے فعال تخلیقی عمل کو ایک میکینیکی عمل میں بدل دیتا ہے۔ فنکار حقیقت کو اپنی نظر سے دیکھتا ہے اور ایک فنکار کی حیثیت سے حقیقت کے ان پہلوؤں سے دلچسپی لیتا ہے۔ جن میں عموماً ایک سیاسی آدمی یا سماجی علوم کے ماہر کو دلچسپی نہیں ہوتی..... یعنی حقیقت کے جذباتی، حسی اور اخلاقی پہلو..... تخلیق کے لمحہ میں فنکار حقیقت کو جس طرح دیکھتا ہے۔ ممکن ہے، وہ آپ کے لیے قابل قبول نہ ہو۔ لیکن فنکار کے لیے تو وہی حقیقت ہے، جسے وہ اپنی تخیل کی آنکھ سے دیکھ رہا ہے۔ حقیقت کا اس کا تجربہ اس کا اپنا ہے۔ دان گاگ نے کرسی کو جس طرح دیکھا، اس کے علاوہ وہ دوسرے طریقے سے اسے دیکھ ہی نہیں سکتا تھا۔ آپ کے لیے یہ کرسی قابل قبول نہ ہو تو نہ سہی۔ دان گاگ کو اس پر اصرار بھی نہیں کہ آپ اسے قبول کریں ہی۔ لیکن آپ دان گاگ سے یہ تقاضا نہیں کر سکتے کہ وہ آپ کی دیکھی ہوئی کرسی کی تصویر بنائے یا کرسی کو اس طرح دیکھے، جس طرح آپ دیکھ رہے ہیں۔ جس تخلیقی لمحہ میں دان گاگ نے کرسی کو دیکھا ہے وہ تخلیقی لمحہ پھر اس کے پاس لوٹ کر آنے والا نہیں۔ فنکار حقیقت کا ادراک اپنے وجدان سے کرتا ہے۔ اور فنکار کے لیے کسی بھی مخصوص حقیقت کے وجدانی ادراک کا شعلہ صرف ایک بار بھڑکتا ہے اور پھر ہمیشہ کے لیے سیاہ پوش ہو جاتا ہے۔ وہ سیب، وہ عورت وہ کھیت جن کا اس نے تخلیق کے لمحے

میں فنکارانہ انکشاف کیا تھا، بعد میں وہ اس کے لیے اتنی ہی عام سی مانوس اشیا بن جائیں گی، جیسی کہ وہ دوسروں کے لیے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہو تو فنکار نہ سیب کو کھاسکے نہ عورت کے ساتھ سو سکے۔ وہ لوگ جن کی دلچسپی صرف یہ ہے کہ سیب کو جتنا کا پھل بتائیں یا اجتماعی کھیتوں کی کامیابی کی علامت کے طور پر استعمال کریں، ان کے لیے کمرشیل آرٹسٹ موجود ہیں، جو لہلہاتے کھیت کے بیج پھول دار فراک میں ملبوس سرخ گالوں اور چمکدار دانتوں والی موٹی عورت کی تصویر بنا سکتے ہیں، جو ہاتھ میں بڑے بڑے سرخ سیب لیے ہنس رہی ہے۔ لیکن فنکار کو اس بات پر اصرار رہے گا، کہ سیب کو جس طرح اور جس رنگ میں اُس نے دیکھا ہے، اُسے آپ قبول کیجیے، یا پھر کیلنڈروں سے اپنی دیواروں کو مزین کرتے رہیے۔ فنکار ہماری تشفی کے لیے نہ تو ایک لفظ کم کرتا ہے، نہ رنگ کا اضافہ کرتا ہے۔ ہم جسے اس کی انانیت پسندی سمجھتے ہیں، وہ دراصل اپنی ذات اور اپنی انفرادیت کو محفوظ رکھنے کا اس کا حیاتیاتی عمل ہوتا ہے۔ بجائے اس کے کہ لوگ اس کے تخیلی تجربے میں جذباتی طور پر شریک ہوتے، وہ اپنی عقل و ذہانت کی کسوٹی پر اس تجربے کو پرکھتے ہیں۔ ہم علم و منطق، ذہانت و فطانت کی شرارتوں سے واقف ہیں۔ ان کا کام ہی کسی چیز کو صحیح یا غلط اچھی یا بُری ثابت کرنا ہوتا ہے۔ آرٹ کا تجربہ نہ اچھا ہوتا ہے نہ بُرا، نہ صحیح ہوتا ہے نہ غلط۔ وہ محض تجربہ ہوتا ہے۔ اس تجربے میں شریک ہونے کے لیے احساس کی تازگی کی ضرورت ہے۔ اگر آپ کی جمالیاتی حس کند ہو گئی ہے تو آپ فنکار کے تجربے سے لطف اندوز نہیں ہو سکتے۔ آپ جان ہی نہیں سکتے، کہ سیب کی اس تصویر میں ایسی کیا بات ہے، جو لوگوں کو مسرت پہنچاتی ہے۔ وہ لوگ جو فنکار کے تجربے میں حسی اور جذباتی طور پر شریک نہیں ہو سکتے۔ ان کی تفریحی سرگرمیاں بھی عقل و شعور کی سطح تک محدود رہتی ہیں۔ ادب میں بذلہ سنجی اور ذہانت۔ تدبیر اور حکمت..... چلتی پھرتی اخلاقی باتیں یا ایک طرفہ سیاسی رائیں..... سیدھی سادی تعمیلات، یا ہوشیاری اور چابکدستی سے کی گئی فرسودہ باتیں ان لوگوں کا من بھاتا کھا جاہیں۔ لیکن آرٹ کی دنیا پیچیدہ تجربات کی دنیا ہے۔ جس میں صرف عقل و شعور کے دروازے سے داخل نہیں ہوا جاتا۔ اس دنیا کی سیر کرنے کے لیے آپ کو اپنے پانچوں حواس بیدار رکھنے پڑتے ہیں، شاعر الفاظ کے ذریعہ محض کوئی بات نہیں کہتا..... کوئی ایسی بات جو صرف اپنے عقل و شعور سے سمجھ سکیں، بلکہ جو بات اسے کہنی ہے اس کے لیے الفاظ کا استعمال اس طرح کرتا ہے، کہ لفظ موسیقی بن کر آپ کے کانوں میں گونجتا ہے۔ خوشبو بن کر آپ کے وجود پر چھا جاتا ہے۔ لمس بن کر آپ کے جسم میں کپکپی پیدا کرتا ہے۔ اور تصویر بن کر آپ کی نگاہوں کے سامنے رقص کرتا ہے۔ فنکار کی بات آپ کے حواس کے ذریعہ آپ کے وجود میں سرایت کر جاتی ہے۔ اس لیے آپ جب تک اپنے حواس کے ذریعہ فنکار کے تجربے میں شریک نہیں ہوتے، تب تک آپ یہ جان بھی نہیں سکتے، کہ تجربہ کیا ہے۔ اسی لیے کسی بھی بڑے فنی تجربے کو آپ محض عقل و شعور کی سطح پر سمجھا بھی نہیں سکتے۔ کیونکہ کسی نظم کو پڑھتے وقت آپ کی آنکھ نے جو کچھ دیکھا ہے، آپ کے لمس نے جو کچھ محسوس کیا ہے۔ آپ کے کان نے جو کچھ سنا ہے اسے آپ چند جملوں میں کیسے بیان کر سکتے ہیں۔ یہ وہ مقام ہے، جہاں تنقید اور تخلیقی تنقید دونوں سپر انداز ہو جاتے ہیں۔ ”جنگ اور امن“، ”جرم اور سزا“، ”مادام بواری“، ”رعیاتِ حیات“، یا ”دیوانِ غالب“ کو پڑھتے وقت آپ جس پہلو دار تجربے سے گزرتے ہیں، کتاب کو ختم کرنے کے بعد اس

تجربہ کی مکمل بازیافت آپ کیسے کر سکتے ہیں۔ جنگ و امن کے متعلق سوائے چند جملوں کے آپ کے پاس کہنے کو کیا رہتا ہے، اسی لیے کسی بھی ادبی تخلیق کی تنقید اس تجربے کا جو اس تخلیق کے مطالعہ سے آپ کو حاصل ہوتا ہے۔ نعم البدل نہیں ہوتی..... چنانچہ ادبی تخلیق کے متعلق عقل و شعور کی سطح پر ہماری ہر قسم کی خیال آرائی اور رائے زنی بے کار ثابت ہوتی ہے۔ فنکار کا کام نہایت مشکل ہوتا ہے، وہ ایک بے قابو مواد کو ہیئت کی گرفت میں لینا چاہتا ہے۔ تخلیقی جہالت کی اندھی طاقتوں کو الفاظ کے نازک آئینوں میں قید کرنا چاہتا ہے۔ اپنی روح کے انتشار کو جمالیاتی روپ میں بدلنا چاہتا ہے۔ یہ کام جس نظم و ضبط کا مطالبہ کرتا ہے اسے تو صرف فنکار کا دل ہی جانتا ہے۔ جذبات کا ایک شوریدہ سرسندر ہے، جس کی اپنی ایک پھنکار ہے۔ اپنا اتار چڑھاؤ ہے۔ اپنی لے لے ہے۔ اس لے کو اسے عروض کی گرفت میں لینا ہے۔ ہر موج کے رنگ کو لفظ میں گرفتار کرنا ہے۔ اس کی شدت کے لمس کو زباں کا روپ دینا ہے۔ فنکار تخلیق کے دوران جن ہفت خوانوں کو طے کرتا ہے، ان کا آدمی کو کوئی شعور نہیں ہوتا..... وہ تجسس اور دریافت اور انکشاف کے جن مراحل سے گزرتا ہے ان کو ہم کیسے جان سکتے ہیں۔ اس کے باوجود ہماری کوشش یہ ہوتی ہے، کہ اس کے پُر پیچ تخلیقی عمل کے نتیجے کو اپنی منطق کی کسوٹی پر کیسے۔ ہمارے عقیدوں اور آدرشوں۔ ہمارے تعصبات اور مطالبات کی سطح پر اسے کھینچ لائیں۔ بجائے اس کے کہ ہم تصویر کی دنیا میں داخل ہوں، ہم ہمارے ذہن کی فریم میں تصویر کو جکڑ لینا چاہتے ہیں۔

فنکارانہ تخیل ہمیشہ انفرادی رہا ہے۔ خارجی دنیا سے متاثر ہونے کے باوجود اس کے تخیل کی انفرادی نوعیت میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ فن کو فنکار کے منفرد تخیل کی سحر طرازیوں سے محروم کر دیجیے..... سوائے مینھی مینھی زبان..... اور تلکنکی کرتبوں کی چکاچوند کے اس کے پاس کوئی ایسی چیز نہیں رہتی جو اسے صحافت سے ممتاز بنائے۔ صحافی کی خصوصیت یہ ہے، کہ وہ وہی دیکھتا ہے، جو سب دیکھتے ہیں یا دیکھنا چاہتے ہیں جہاں پر صحافی کی نظر ٹہرتی ہے۔ وہاں سے فنکار کی نظر اپنا کام شروع کرتی ہے۔ فنکار کو اس بات پر اصرار نہیں کہ اس نے جو کچھ دیکھا ہے، اسے لوگ قبول کریں، لیکن اسے اس بات پر اصرار ضرور ہے، کہ وہ جو کچھ دیکھ رہا ہے اور جس طرح دیکھ رہا ہے، اسے دیکھنے کا اسے حق اور اختیار رہے۔ صحافت میں اہم چیز واقعہ یا خارجی دنیا کا عکس ہوتا ہے لیکن فن میں اہم چیز فنکار کی وہ نظر ہوتی ہے، جو واقعہ یا عکس کو ایک نئی معنویت بخشی ہے۔ آخر وہ کنسی قوت ہے جو ایک کرسی کو دان گانگ کی کرسی ایک سب کو سیزان کا سب۔ ایک رنڈی کو منٹو کی رنڈی بناتی ہے۔ اینٹ گارا چونا۔ خام مواد تو وہ خارجی دنیا ہی سے حاصل کرتا ہے۔ لیکن اس خام مواد سے فن کا جو رنگ محل تعمیر کرتا ہے، اس کے درود یوار اور نقش و نگار ایک معمار اعظم کے خلاق تخیل کی سحر طرازیوں کا ظلم ہوتے ہیں۔ کسی دوسرے کے بلیو پرنٹ کا عکس نہیں۔

چنانچہ فنکار کی اگر کوئی سماجی ذمہ داری ہو سکتی ہے، تو صرف یہ ہے، کہ وہ بھیڑ، پبلک، عوام، عام آدمی کے ہاتھوں آرٹ کے Vulgarization کی تمام کوششوں کی مخالفت کرے۔ اپنے تخیل کی آزادی۔ اپنی فکر و نظر کی آزادی اپنی کرسی۔ اپنے سب، اپنی رنڈی کو اپنی نظر سے دیکھنے کا حق..... اپنے تخلیقی تجربے کے آزادانہ تجسس کے اختیار پر زور دے۔ اگر شاعر سماج کی آنکھ ہے تو یہ بات خود سماج کے فائدے میں ہے کہ یہ آنکھ کھلی ہے۔ سورج

کی سُرخ نمکیہ۔ کھیتوں کی سرکشی اور دھنک کے سات رنگ دیکھتی رہے۔ اس آنکھ کو رنگین چشمے پہنانا۔ اس پر اپنی غلاف ڈالنا۔ اسے ضعیف البصر بنانا تاکہ وہ دور کی چیزیں دیکھ ہی نہ سکے، اس سماج کے لیے جو خود اقدار کے اندھیرے میں ہاتھ پاؤں مار رہا ہے، خطرناک ہے۔ عام آدمی۔ عوام۔ حکومت۔ ریاست۔ ترسیل کے آلے (اخبار، ریڈیو، فلم، ٹیلی ویژن) سب فنکار کو اپنے رنگ میں ڈھالنا اور اپنی ضرورتوں اور تقاضوں کے تحت اس کا استعمال کرنا چاہتے ہیں۔ عام آدمی چاہتا ہے، کہ فنکار اس کے روٹی کپڑے کے مسائل حل کرے۔ انقلابی عوام چاہتے ہیں، کہ وہ ان کے جذبات کی گرمی کو برقرار رکھے۔ تفریح پسند پبلک چاہتی ہے، کہ وہ اس کے لیے کیف آور ادب تخلیق کرے۔ ریاست کو اپنے آدرشوں کی تبلیغ کے لیے اس کے تخیل کی سحر کاریوں کی ضرورت ہے۔ حکومت اسے رام کرنا چاہتی ہے۔ کہ اس کی حق گوئی اور بے باکی اس کے لیے خطرہ نہ بنے پائے۔ ماس میڈیا کا ایک ہی سرکار ہے۔ عوام کو تفریح پہنچانا۔ ہر چیز کو عام پسند بنانا۔ فن تو اخروٹ کی مانند ہوتا ہے، جس کے مغز تک پہنچنے کے لیے اس کی چھال کو توڑنا پڑتا ہے۔ لیکن ماس میڈیا کی کوشش یہ ہوتی ہے۔ کہ مغز کو چاکلیٹ میں ملفوف کر کے پبلک کو پیش کیا جائے۔ تاکہ توڑنے چھیلنے، چبانے کے عمل سے گزرے بغیر وہ چاکلیٹ کی جگالی کرتے رہیں۔ آرٹ کو عام فہم، مقبول عام۔ دلچسپ اور چٹخارے دار بنانے کے تقاضوں میں۔ آرٹ کو عام آدمی کی تفریح، عوام کی تعلیم۔ معاشرتی آدرشوں کی ترویج۔ ریاستی نصب العین کی تبلیغ بنانے کے شور و غل میں جس آواز کو درخور اعتنا نہیں سمجھا جاتا، وہ خود فنکار کی آواز ہے، جو اپنی بات کہنے، اپنی روح کی پکار سننے، اپنے تجربے کی سچائی کو پیش کرنے کا حق مانگتی ہے۔ فنکار پوپلر کلچر اور آمرانہ احتساب کی چیرہ دستیوں سے بچنے کے لیے آج پھر اپنے فن کے حصاروں میں سمٹ آیا ہے۔ جب اس کی طرف انگلیاں اٹھا کر چیخا جاتا ہے، کہ فن عام آدمی کے لیے ہے، عوام کی ملکیت ہے۔ ریاست کے لیے ہے، تو فنکار صرف ایک ہی جواب دیتا ہے۔ فن صرف فن کے لیے ہے۔

فنکار جب فن برائے فن کی بات کرتا ہے۔ اسے شوق فضول یا انسانی ذہن کی ایک Gratuitous سرگرمی کہتا ہے، تو وہ اچھی طرح جانتا ہے، کہ آج کے زمانے میں اس کی بات کا وہی مطلب نہیں ہے، جو مثلاً جمالیات پرستوں کے زمانے میں تھا۔ ممکن ہے کسی زمانے میں فن کے ذریعہ آدمی کو سماجی فائدہ پہنچتا ہو۔ فن کے ذریعہ وہ علم یا معلومات.... اخلاقی تعلیم، آداب محفل، بذلہ سخی، ذہانت و فطانت حاصل کرتا ہو.... شاعری کے ذریعہ درجہ نے تو کھیتی باڑی کی بھی تعلیم دی تھی۔ لیکن اس قسم کے سب کام آج کل آرٹ نہیں کر رہا ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے، کہ آج ہر کام مثلاً کھیتی باڑی وغیرہ زیادہ، پیچیدہ ہو گیا ہے۔ اور دوسری وجہ یہ ہے، کہ اس قسم کا علم یا تعلیم حاصل کرنے کے سماج نے دوسرے بہتر طریقے ایجاد کر لیے ہیں۔ لہذا فنکار کے پاس کوئی ایسا کام نہیں رہ گیا، جو سماج کے لیے ان معنوں میں کارآمد ہو، جن معنوں میں دوسرے کام مثلاً سائنس یا ٹکنالوجی کے کام کارآمد ہیں۔ لیکن وہ معاشرہ جس کی ہر سرگرمی Utility کی قدر پر مبنی ہو، وہ کسی بھی شوق فضول کو برداشت نہیں کرتا۔ چنانچہ فنکار سے کہا جاتا ہے کہ وہ بھی کچھ بھلے مانسوں کا سا کام کرے۔ محض قافیہ پیمائی کرنے اور مضامین کے طوطا مینا اڑانے سے کیا فائدہ۔ کچھ نہیں تو فنکار کم از کم حلال کی روٹی تو کھائے۔ جن عوام کی محنت پر وہ پروان چڑھتا ہے، انھیں کچھ

لوائے بھی تو سہی۔ جس کا غذ پر وہ لکھتا، جس روشنائی کا وہ استعمال کرتا ہے، جس پر لیس میں وہ اپنی کتاب چھپواتا ہے، وہ عوام کی محنت کا ثمر ہیں۔ انسانی تمدن کی میراث ہیں۔ فنکار اپنے مقاصد کے لیے ان کا استعمال کرتا ہے، لیکن ان ہاتھوں کو سلام نہیں کرتا، جو کاغذ اور روشنائی بناتے ہیں اور پریش چلاتے ہیں۔ فنکار جو تک بن کر سماج کا خون چوستا ہے اور پھر اپنی انفرادیت کے جو ہڑ میں ہانپتا پڑا رہتا ہے۔ ہر آدمی سماج میں سماج کے لیے کچھ نہ کچھ کرتا ہے، لیکن ایک فن برائے فن کا علمبردار فنکار ہے، جو الفاظ کے تپجوں میں الجھتا ہے۔ علامتوں کے جنگلوں میں ہرزہ گردی کرتا ہے۔ زبان کی نوک پلک درست کرتا ہے۔ قافیہ پیمائی میں سرکھپاتا ہے۔ یہ فنکار وہی جذامی ہے، جو اپنے فن کی اندھیری گھپا میں بیٹھا اپنے زخم کو سہلاتا ہے۔ اور سسکاریاں بھرتا ہے۔ اس نے ادب جیسے گراں مایہ تہذیبی سرمایہ کو اپنی گندی اور مریض شخصیت۔ اپنی بے راہ روی اور لامرکز انفرادیت کا چہ بچہ بنادیا اور اپنی روح کی تمام نجاست کو اس میں بہا دیا۔ فنکار نے آرٹ ہی سے نہیں، زندگی، سماج اور انسان سے بھی غداری کی۔ سماج کو ایسے فنکار کی ضرورت نہیں، جو فن و ادب جیسی اہم سماجی اور تہذیبی سرگرمی کو شوقِ فضول سمجھتا ہے۔ سماج کو ایسے فنکار کی ضرورت ہے، جو ان سماجی سرگرمیوں کا ایک فعال حصہ بنے جو افراد سماج ایک بہتر سماج کے حصول کے لیے کر رہے ہیں۔

فنکار کے پاس ان باتوں کا صرف ایک جواب ہے اور وہ آؤن نے دیا ہے۔ ”وہ کم و بیش نصف درجن چیزیں جن کے لیے ایک باحمیت آدمی ضرورت پڑنے پر اپنی جان تک دینے کو تیار ہو جاتا ہے، ان میں سے ایک وہ حق ہے، جو اپنے شوقِ فضول کے لیے مانگتا ہے۔“

ایک فنکار کی حیثیت سے لفظ، زبان اور خیال سے کھیلنے کی بات سماج سیوکوں۔ کمیساروں اور افسروں کی سمجھ میں نہیں آئے گی ان لوگوں کے لیے ہر سرگرمی ایک کام ہے فنکار کام کی اہمیت کا انکار نہیں کرتا، لیکن وہ کھیل کو کام بنانا نہیں چاہتا۔ کیونکہ وہ جانتا ہے کہ شوقِ فضول کسی بھی معاشرہ کی صحت کے لیے کتنا ضروری ہے۔

لیکن عموماً فنکار اس خطابت کے سامنے سپر انداز ہو جاتا ہے، جس کی کاری ضرب اس کے انسانی ضمیر پر پڑتی ہے۔ وہ خود کو وہ سپاسی سمجھنے لگتا ہے، جو اپنے دستے سے مفرد فن کے رنگ محل میں شب عیش گزار رہا ہو، جب کہ اس کے ساتھی موت اور حیات کی جنگ میں برسرِ پیکار ہوں۔ چنانچہ اپنے اس احساسِ گناہ سے نجات پانے کے لیے وہ سماج سے خود سماج کی Terms پر مصالحت کر لیتا ہے۔ سماج کے لیے سود مند اور کارآمد ثابت ہونے کا جذبہ خالص انسانی جذبہ ہے اور فنکار اس جذبے کے سامنے سپر انداز ہو جاتا ہے۔ اب وہ نہ قافیہ پیمائی کرتا ہے نہ بیت پرستی۔ بلکہ ایک مقصد اور ایک نصب العین کے تحت ادب کی تخلیق کرتا ہے۔ اب وہ ہر چیز کو سماجی مفاد، سماجی ضرورت، سماجی مقصدیت کی ترازو میں تولتا ہے۔ پہلے تو وہ یہ کرتا تھا، کہ اپنے ہر تجربے کو اس کی منطقی حدود تک پہنچاتا تھا، کیوں کہ تخیلی سطح پر یہ ممکن ہے کہ تجربے کی تمام پہنائیوں کو گرفت میں لیا جائے اور اس وقت اس بات سے سروکار نہ رکھا جائے، کہ اس تجربے کو سماج قبول کرے گا یا نہیں..... یا پورا سماج جن آدرشوں کے تحت ایک خاص نصب العین کی طرف اشارہ کر رہا ہے تو ہمارا یہ تجربہ ان آدرشوں کی حقیقت یا اصلیت کو بے نقاب کر کے سماج کو انتشار میں مبتلا تو نہیں کرے گا۔ لیکن اب تو چونکہ فنکار جانتا ہے، کہ اس کے فن کا سماج پر براہِ راست اثر پڑ رہا ہے،

اس لیے فنکار اب کوئی بات ایسی نہیں کہتا جس سے وہ قوتیں کمزور ہوں، جن کے تحت ایک سماج ایک خاص نصب العین کی طرف حرکت کر رہا ہے، مثلاً وہ جانتا ہے کہ تشدد بری چیز ہے اور تشدد سے کوئی مسئلہ حل نہیں ہوتا، لیکن وہ یہ بات نہیں کہتا، کیونکہ اسے خوف ہے کہ وہ انقلابی قوتیں جو تشدد ہی کے ذریعے اقتدار حاصل کرنا چاہتی ہیں، اس کے اس رویہ سے کمزور ہوتی ہیں۔ فنکار بھی اب انہی تعصبات انہی مفاہمتوں اور اخلاقی سمجھوتہ بازیوں کا شکار ہو جاتا ہے جو سماج کا طرز عمل ہے۔ اسے اگر محسوس ہوتا ہے، کہ پورا سچ سماج کے حق میں نہیں تو وہ صرف آدھا سچ بولتا ہے۔ اگر ایک مزدور گولی سے مار دیا جائے، تو وہ خون کے آنسو روتا ہے، لیکن اگر انقلابیوں کا دستہ بے رحم سفاکیوں پر اتر آئے تو وہ خاموش رہتا ہے۔ کہتے ہیں کہ آڈن، چین میں گیا تو تھا عوامی فرنٹ پر لڑنے کے لیے، لیکن وہ ہوٹل میں پنگ پانگ ہی کھیلتا رہا۔ وجہ یہ تھی کہ اس نے انقلابی دستوں میں بھی تشدد کی طرف وہ رغبت دیکھی، جسے اس کا ضمیر قبول نہ کر سکا۔ انقلابی ہونے کے لیے Fanatic ہونا ضروری ہے۔ تاکہ آدمی کی نظریک طرفہ رہے۔ سفید اور سیاہ میں انتخاب ممکن ہے۔ دشواری اس وقت پیدا ہوتی ہے، جب سفید اور سیاہ باہم مل کر اس حقیقت کا تاروپور بنتے ہیں، جو دراصل ہماری زندگی کی حقیقت ہے۔ فنکار چونکہ Fanatic نہیں ہوتا۔ اس لیے حقیقت کو اس کے تمام روشن اور تاریک پہلوؤں کے ساتھ قبول کرتا ہے۔ وہ جب بھی بولتا ہے پورا سچ بولتا ہے اور عام آدمی کے تعصبات کا شکار نہیں بنتا۔ لیکن پورا سچ بولنے کا فنکار کے پاس ایک ہی طریقہ ہے۔ وہ درباری مسخرے کی طرح لفظوں اور خیالوں سے کھیلتا رہے۔ سب درباری جانتے ہیں، کہ یہ تو مسخرہ ہے، کوئی کام کی بات نہیں کہتا، یہ تو صرف مسخرہ ہی جانتا ہے، کہ جو بات وہ کہہ رہا ہے صرف وہی کام کی ہے۔ ہر درباری کی بات کسی نہ کسی حکمت عملی کا شکار ہوتی ہے۔ اگر حکمت عملی نہیں ہوتی، تو صرف مسخرے کی۔ اسی لیے وہ سچ بولتا ہے اور بہت کڑوا سچ بولتا ہے۔ لوگ سمجھتے ہیں، کہ وہ محض بذلہ شی اور ضلع جگت سے کام لے رہا ہے۔ یہ تو مسخرہ ہی جانتا ہے، کہ بذلہ سخی حقیقت کو بے نقاب کرنے کا ایک ذریعہ ہے۔ شوق فضول سے اعصاب اور باضمہ ٹھیک ہو یا نہ ہو، کم از کم وہ آدمی کو سچ بولنا تو سکھاتا ہے۔ چنانچہ فنکار کی ہیئت پرستی کا مطلب صرف یہ ہوتا ہے، کہ وہ اپنے فنکارانہ تخیل کا بھرپور تخلیقی استعمال کرتا ہے۔ فنکارانہ تخیل حقیقت کا جس قسم کا علم اور عرفان بخش سکتا ہے۔ وہ نہ سماجی علوم سے ممکن ہے نہ سیاسی دستاویزوں سے۔ فن کے ذریعہ فنکار حقیقت کا فنی تجربہ حاصل کرتا ہے۔ سائنس اور سماجی علوم دنیا کو بدلتے ہیں، لیکن اس بدلی ہوئی دنیا میں رہنے والا آدمی احساس کی کس سطح پر حرکت کرتا ہے، اس کے روحانی اور جذباتی مسائل کیا ہیں، ان کا مفاہم صرف فن کے ذریعہ ممکن ہے۔ فنکار انسان کو Statistics کے ایک عدد کے طور پر قبول نہیں کرتا۔ سماجی علوم بتاتے ہیں، کہ آدمی کو یہ یہ مادی آسائشیں حاصل ہو جائیں، تو آدمی ایک Statistical unit کے طور پر خوش رہے گا۔ فنکار دیکھتا ہے، کہ آدمی مادی آسائشیں حاصل کرنے کے باوجود اگر خوش نہیں ہے، تو کیوں نہیں ہے، اور اگر خوش ہے، تو اس کی خوشی کی نوعیت کیا ہے۔ فنکار آدمی کے احساساتی اور جذباتی وجود سے سروکار رکھتا ہے، اس کے روحانی اور جہلی تقاضوں پر نظر رکھتا ہے اور آدمی کے احساس کو گرفت میں لینے کا اس کے پاس ایک ہی ذریعہ ہے۔ زبان۔!

ایلین میٹ نے بتایا ہے، کہ فنکار جس ”جہنم زار“ کی طرف اشارہ کرتا ہے، وہ خود جہنم زار کا ایک حصہ ہوتا ہے، وہ اس جہنم سے باہر رہ کر دوسروں کو نہیں بتاتا کہ یہ ”جہنم ان کے لیے ہے۔“ معاشرہ اپنے افراد کے لیے جو جہنم بناتا ہے، اس میں دوسرے لوگوں کے ساتھ فنکار بھی شریک ہوتا ہے۔ چونکہ دوسرے لوگوں کے پاس زبان نہیں ہوتی۔ یعنی وہ زبان جو احساس کا اظہار ہو۔ اس لیے دوسرے لوگ اس فریب میں مبتلا رہتے ہیں، کہ وہ کسی جہنم میں نہیں جی رہے۔ جس چیز کو آپ نام نہیں دے سکتے، وہ گویا وجود ہی نہیں رکھتی۔ جدید آدمی کے لیے کوئی جہنم ہوتا ہی نہیں۔ اگر ہمارے فنکار اس کی طرف ہماری توجہ مبذول نہ کراتے۔ فنکار نے احساس کو زبان بخشی اور اس طرح اس دنیا کی آگہی عطا کی جس میں ہم رہتے تو تھے، لیکن جس کی حقیقی ماہیت سے ہم واقف نہیں تھے۔ احساس کی سطح پر ہم اس جہنم کو محسوس تو کرتے تھے لیکن چونکہ ہمارا احساس زبان سے محروم تھا، اس لیے ہم احساس کو خیال میں بدل نہ سکتے تھے۔ فنکار احساس کو زبان عطا کرتا ہے، اور اس طرح اسے فکر کی سطح پر پہنچا دیتا ہے، ہم اس چیز سے ”آگاہ“ ہو جاتے ہیں جسے صرف موہوم طور پر محسوس کرتے تھے۔

انسان حیوانی اور میکا کی سطح پر نہیں جیتا۔ وہ جو کچھ کرتا ہے، سوچ سمجھ کر کرتا ہے۔ وہ جاننا چاہتا ہے، کہ وہ یہ کام کیوں کر رہا ہے۔ انسان بغیر علم کے عمل کا اہل نہیں رہتا۔ جب وہ بغیر جانے بوجھے کام کرنے لگتا ہے تو گویا وہ آدمی نہیں، بلکہ مشین ہے۔ آپ آدمی کو مشین نہیں بنا سکتے۔ آدمی اپنی میکا کی حالت کو بغیر احتجاج کے قبول نہیں کرتا۔ وہ میکا کی تواتر سے سر بلند کر کے پوچھ ہی لیتا ہے، آخر کیوں کیوں؟ مجھے یہ کام کرنا ہے، تو کیوں کرنا ہے۔ وہ اپنے عمل، اپنی انسانی سرگرمی کی ہر نوعیت کو سمجھنا چاہے گا۔ وہ اپنے اعمال کی علم و آگہی کا مطالبہ کرتا رہے گا اور جس قسم کے علم و آگہی کی ضرورت ہے، وہ اگر محض سائنس اور سماجی علوم بہم پہنچا سکتے، تو پھر تہذیب کی اتنی بائیں وائیں کی ضرورت ہی کیا تھی۔ آدمی کسی نہ کسی طرح کسی نہ کسی سطح پر فن کا مطالبہ کرتا رہے گا، تا کہ وہ اپنے احساساتی اور جذباتی وجود کی آگہی حاصل کرتا رہے۔ فن کے بغیر آدمی زندہ تو رہ سکے گا، لیکن محض ایک مشین کی طرح۔ جس قسم کی زندگی وہ ماضی میں گذارتا رہا ہے۔ اور حال اور مستقبل میں گزارنا چاہتا ہے، وہ فن کے بغیر ممکن نہیں۔

فنکار ہر اس علم کی قدر کرتا ہے، جو انسان کو زندگی کی حقیقتیں سمجھنے میں مدد دیتے ہیں۔ لیکن فنکار یہ بھی جانتا ہے کہ جس قسم کی خبر آگہی فن کے ذریعہ انسان کو حاصل ہوتی ہے۔ وہ نہ سائنس سے حاصل ہوتی ہے، نہ دوسرے سماجی، نہ دوسرے علوم کی طرف فن کار کا رویہ حقارت کا نہیں بلکہ انکسار کا رویہ ہوتا ہے۔ آؤن نے ایک جگہ کہا ہے، کہ فنکار ہر قسم کی نخوت کا شکار ہو سکتا ہے۔ سوائے اس نخوت کے جو سماجی کارکن میں پائی جاتی ہے۔ ”ہم تو یہاں اس دنیا میں دوسروں کی مدد کرنے کے لیے ہیں۔ پتہ نہیں دوسرے لوگ یہاں کیا کر رہے ہیں۔“

فنکار جانتا ہے دوسرے لوگ کیا کر رہے ہیں۔ دوسرے لوگوں کے ساتھ اس کا رشتہ کبھی لاگ کا اور کبھی لگاؤ کا رشتہ ہے۔ لیکن وہ اس رشتے کو ٹوٹنے نہیں دیتا۔ وہ محض من بھاتے لوگوں کی ترجمانی نہیں کرتا۔ بلکہ ان لوگوں میں بھی دلچسپی لیتا ہے، جنہیں وہ ذاتی طور پر پسند نہیں کرتا۔ اچھے برے لوگوں کی جو رنگا رنگ دنیا شیکسپیر اور بالزاک نے تخلیق کی ہے، وہ اس آدمی سے کیسے ممکن ہے جو اپنے فن کے ذرائع روم میں آدمیوں کو چن چن کر۔ سوگھ سوگھ کر،

اور تول تول کر داخل کرتا ہو۔ فنکار تو فلسفی سائنس داں اور سیاسی آدمی سب کو قبول کرتا ہے۔ البتہ یہ فلسفی اور سیاسی آدمی ہوتا ہے، جو فنکار کو کان پکڑ کر اپنی ریاست کے باہر چھوڑ آتا ہے، کیوں کہ سیاسی آدمی فنکار سے جو تقاضے کرتا ہے، انھیں بحیثیت ایک فنکار کے وہ قبول نہیں کر سکتا کیوں کہ ان تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے جن ذہنی صلاحیتوں کی ضرورت ہے، وہ اس کے پاس نہیں۔ اس کے پاس تخیل کی قوت ہے، جو صرف تخلیق کا کام کر سکتی ہے اور تبلیغ کے لیے بالکل بے کار ہے۔ تبلیغ کے لیے خطابت کی ضرورت ہے، جو اس کے پاس نہیں ہوتی۔ وہ یہ نہیں کہتا کہ تبلیغ نہ کی جائے وہ صرف یہ کہتا ہے کہ اس کے پاس کوئی ایسی صلاحیت نہیں جو تبلیغ کے کام آ سکے فنکار کے پاس زبان ہے، جس کا استعمال وہ تخلیقی طور پر کرتا ہے، تبلیغی اور ترغیبی طور پر نہیں۔ زبان کے تبلیغی اور ترغیبی استعمال کی اپنی ایک الگ نفسیات ہے، جس سے فی الحال ہمیں سروکار نہیں۔ ہم سمجھتے ہیں، کہ محض زبان کے ذریعہ لوگوں کو کسی کام کی ترغیب دلائی جاسکتی ہے، لیکن جیسا کہ لسانی نفسیات کے ماہروں نے بتایا ہے، کہ محض زبان کسی بھی عمل کی براہ راست محرک نہیں ہوتی۔ لوگ کسی بھی عمل کے لیے اس وقت رضامند ہوتے ہیں، جب انھیں قائل کر دیا جائے، کہ یہ عمل ان کے فائدے میں ہے۔ اور آدمی محض زبان کے زور پر کسی کو قائل نہیں کرتا۔ اسی لیے پروپیگنڈا لوگوں کو متاثر کرنے کے لیے بے شمار ایسے طریقے اپناتا ہے، جن کا تعلق محض زبان سے نہیں ہوتا، بلکہ انسانی نفسیات سے ہوتا ہے۔ فنکار کے یہاں زبان کا استعمال اظہار اور ابلاغ کی سطح پر ہوتا ہے۔ فنکار کے یہاں لفظ و معنی کی جو جائزہ کشمکش ملتی ہے وہ جیسا کہ وہائٹ ہیڈ نے بتایا ہے ”نادر خیال اور ضدی زبان“ کے درمیان کی کشمکش ہے۔ کیونکہ فنکار زبان تو عام بول چال ہی کی استعمال کرتا ہے، لیکن اسے ہر گھسے ہوئے لفظ پر اپنے احساس کا نقش ثبت کرنا ہوتا ہے۔ زبان اس کام کے لیے مشکل ہی سے رضامند ہوتی ہے۔ کیونکہ ہر لفظ کے ساتھ اتنے متنوع انسلالات وابستہ ہوتے ہیں کہ اسے ایک مخصوص خیال یا احساس کے لیے اس وقت تک استعمال نہیں کیا جاسکتا، جب تک ان انسلالات سے پیچھا نہ چھڑایا جائے زبان گویا اس ڈھیلے ڈھالے جامہ کی مانند ہے، جسے بے شمار متنوع اور مختلف خیالات کی ستر پوشی کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ دٹ گن سٹائن نے تو یہاں تک کہا ہے کہ ”زبان“ خیال کی پردہ داری کرتی ہے۔ جس کی وجہ سے ہم کپڑوں کی ظاہری صورت سے خیال کی صورت کا اندازہ نہیں لگا سکتے۔ کیونکہ کپڑوں کی ظاہری صورت کسی دوسرے ہی مقصد کے لیے تراشی گئی ہے اور اس مقصد کے لیے یقیناً نہیں کہ ہم ان کے ذریعہ (خیال کے) جسم کی ہیئت پہچانیں۔“

فلسفہ اور سائنس لفظ کو اس کے محدود سے محدود معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ جب کہ شعر میں لفظ کی شکل اور شباهت، رنگ اور آہنگ اس کے معنی کی توسیع ہوتی ہے۔ اسی لیے شعر کو محض لغت کی مدد سے نہیں سمجھا جاسکتا اور نہ ہی اپنی زبان میں کسی دوسری زبان کے شعر کا ترجمہ لغت کی مدد سے ممکن ہے۔ علمی کتابوں کے ترجمے دار ترجمہ کے ذریعہ ممکن ہیں، لیکن تخلیقی ادب کا ترجمہ ہمیشہ انفرادی عمل رہتا ہے اور یہ عمل میکاکی نہیں، تخلیقی ہوتا ہے۔ ترجمہ کی کامیابی کا دار و مدار بھی محض قدرت زبان پر نہیں ہے، بلکہ زبان کا تخلیقی استعمال ہے، اور تخلیقی عمل ہمیشہ انفرادی رہا ہے، اجتماعی نہیں۔ جس قسم کے تراجم آج کل ملک کی مختلف زبانوں میں ہو رہے ہیں، وہ تخلیقی ادب کی سب سے

بڑی توہین ہیں۔ کیونکہ مترجم زبان کو صرف لغوی معنی کی سطح پر دیکھتا ہے اور فنکار نے جس طرح زبان کا حسی اور جذباتی استعمال کیا ہے، اس سے کوئی سروکار نہیں رکھتا۔ ہمارا آج کل کا بشیر ادب جو اس قدر روکھا پھیکا ہے، اس کی وجہ بھی یہی ہے، کہ ہمارے لکھنے والوں میں زبان کا وہ تخلیقی استعمال نہیں ملتا، جو انفرادی اسلوب کی طرف پہلا قدم ہے، فنکار سمجھتا ہے کہ سماجی حقیقت۔ کہانی کا مناسب موضوع ہاتھ آجائے، تو پھر زبان چاہے ایسی بھی ہو، کام چل جائے گا۔ اسی لیے ہمارے یہاں قدرتِ زبان کو زبان کے تخلیقی استعمال کا ہم معنی سمجھا گیا ہے۔ جہاں زبان میں روانی اور سلاست نظر آئی کہ ہم سمجھ بیٹھے کہ مصنف نے زبان کا نہایت ہی خوش اسلوبی سے استعمال کیا ہے حالانکہ یہ روانی اور سلاست اکثر نتیجہ ہوتی ہے۔ ہر اس حوصلہ شکن مرحلہ سے پہلو تہی کرنے کا، جہاں زبان پٹھے پر ہاتھ..... دھرنے نہیں دیتی..... مصنف کی ہر پیش قدمی پر بھڑک اٹھتی ہے۔ جتنا مصنف اسے مناتا ہے، اتنا ہی روٹھتی ہے اور کسی بھی طرح وہ کہنے پر تیار نہیں ہوتی جو وہ اس سے کہلوانا چاہتا ہے۔ روانی بڑے اسلوب کی محض ایک خوبی ہے۔ اور محض روانی بڑے اسلوب کی ضمانت نہیں۔ بڑا اسلوب پیدا ہوتا ہے زبان سے تخلیقی طور پر الجھنے سے۔ اور اکثر لکھنے والے محض روانی کی خاطر اس تخلیقی الجھاؤ سے دامن بچا کر نکل جاتے ہیں۔ آپ ذرا بیدی پر لکھے گئے مضامین کا مطالعہ کیجیے۔ ہر نقاد کی تان اسی بزرگانہ نصیحت پر ٹوٹتی ہے، کہ بیدی کو زبان کی طرف زیادہ دھیان دینا ہوگا۔ دراصل ان نقادوں کا ذہن عادی ہے اسی رو اسلوب کا، جس پر نظریں فرمائے بھرتی ہوئی دوڑتی چلی جاتی ہیں۔ نہ کہیں سخت پتھر ہیں نہ خطرناک موڑ، نہ تھکا دینے والے نشیب و فراز۔ لیکن بیدی کا مسئلہ آہوئے وحشی کو رام کرنے کا مسئلہ ہے۔ بیدی کے لیے زبان کوئی فیٹ گاڑی نہیں جو چابی گھماتے ہی سروک پر بہتی چلی جائے بلکہ ایک بے لگام گھوڑا ہے، جسے قابو میں کرتے کرتے پسینے چھوٹ جاتے ہیں۔ بیدی اور اس معنی میں ہر بڑا فنکار زبان کو ایک میکینزم کے طور پر نہیں، بلکہ ایک آرگنزم کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ لفظ اس کے لیے اتنا ہی زندہ یا مردہ..... تازہ یا فرسودہ۔ صحت مند یا بیمار۔ طاقتور یا کمزور۔ خوبصورت یا بدصورت ہوتا ہے، جتنی کہ کوئی بھی جاندار چیز۔

ماہرینِ لسانیات نے بتایا ہے، کہ لپ لینڈ کے اسکیمو کی زبان میں برف کے لیے سات آٹھ الفاظ ہیں، جو برف کی مختلف قسموں کو ظاہر کرتے ہیں۔ ہم لوگ برف کو صرف ایک دو ناموں سے پہچانتے ہیں، کیونکہ برف باری کا ہمیں تجربہ نہیں اور برف باری کی مختلف قسموں میں جو نازک اور لطیف سا فرق ہے، انہیں وہی لوگ جان سکتے ہیں، جو وہاں کے موسموں سے دوچار ہوئے ہیں۔ ذرا آپ سوچیے تو کہ اگر مرغ سے کوئی آدمی ہماری دنیا میں آئے، تو وہ محبت، نفرت، خوف، غصہ، غم اور مسرت کے الفاظ سے ہماری جذباتی زندگی کا کیا قیاس کرے گا۔ وہ تو یہی سمجھے گا، کہ ہر جذبہ محض ایک اکائی ہے۔ آدمی غم زدہ ہوتا ہے، تو روتا ہے، خوش ہوتا ہے تو ہنستا ہے۔ لیکن یہ ہمیں جانتے ہیں، کہ ہر جذبہ کی کتنی نازک اور لطیف تہیں ہیں۔ کیسے ایک جذبہ دوسرے جذبہ میں سرایت کر جاتا ہے۔ کیسے ہر شوریدہ سر جذبے کے نیچے مختلف جذبات کی تہہ آب موجیں بہتی رہتی ہیں۔ ہر جذبہ کے نیم تاریک نیم روشن اتنے مختلف Shades ہوتے ہیں، اتنے موہوم اور مبہم پہلو ہوتے ہیں، کہ ان کی کوئی جامد اور سکتہ بند شیرازہ بندی ممکن نہیں۔ مرغ سے آنے والا آدمی محض لفظوں سے ہماری اس جذباتی فضا کا کوئی اندازہ نہیں لگا سکتا۔ اس آدمی

کو آپ ہمارے نقادوں کے وہ مضامین پڑھائیں جو انھوں نے غزل کی روایت پسندی پر لکھے ہیں، تو وہ تو یہی سمجھے گا، کہ محض عشق و محبت کے جذبہ کے اظہار کے لیے اتنی سب غزل خوانی عجب تماشا ہے کہ! ان لوگوں کو کوئی دوسرا کام بھی تھا یا نہیں۔ غزل کے ہزاروں، لاکھوں اشعار محض ایک ہی بات رمتے رہتے ہیں۔ یہ تو ہمیں جانتے ہیں کہ ہمارے لیے..... اس دنیا کے انسانوں کے لیے..... ایک ہی جذبے کے کتنے نازک اور لطیف پہلو ہوتے ہیں۔ آدمی کی جذباتی زندگی جتنی زیادہ پیچیدہ اور Sophisticated ہوگی اس کے جذبات کے اتنے ہی رنگ اور روپ ہوں گے۔ جذبہ کی انہی باریکیوں، لطافتوں اور رنگارنگیوں پر نظر رکھنا۔ انھیں زبان عطا کرنا۔ فنکار کا فریضہ ہے۔

تخلیقی طور پر کمزور فنکار انسان کی جذباتی زندگی کی انہی نزاکتوں کو دیکھنے سے قاصر رہتا ہے۔ ہمارا قبول عام اور تفریحی ادب یہی بتاتا ہے کہ محبت ہوئی اور بڑے دھڑکنے سے ہوئی۔ لیکن ایک ہی جذبہ نور و ظلمات کے مختلف دائروں سے گذر کر جو ہزاروں رنگ اختیار کرتا ہے، اس کی جلوہ گری تو آپ کو میر و غالب ہی کے یہاں نظر آئے گی۔ بڑے فنکار کی تخلیقی جذبہ و جہد کے ایک ہی معنی ہوتے ہیں۔ کس طرح وہ زبان اور وہ اسلوب۔ وہ قافیہ اور وہ زمین پالیں جو ان کی جذباتی برف باری کو اپنی تمام رعنائیوں کے ساتھ جذب کر سکے۔ برف باری کے لیے اسکیمو کا لفظ گویا برف باری کی طرف اس کے رویہ کا اظہار ہے۔ غالب سے لوگ شکایت کرتے ہیں کہ غدر کی طرف یا اپنے زمانے کی طرف غالب کا رویہ متعین نہیں تھا۔ میرا خیال ہے، کہ ہر چیز کی طرف غالب کا رویہ متعین تھا۔ لیکن یہ رویہ فنکار کا تھا۔ اسی لیے غالب ایک سیاسی آدمی، صحافی، یا مورخ کی طرح اس رویہ کا اظہار دو ٹوک پی تلی بھاشا میں نہیں کر سکتے تھے۔ فنکار، صحافی کی طرح اپنے رویہ کے متعلق ”بیانات“ نہیں دیتا۔ اس کا رویہ اس قدر پیچیدہ، مبہوم اور مبہم ہوتا ہے، کہ اسے صحافی یا مورخ کی زبان میں ظاہر بھی نہیں کیا جاسکتا..... اسی لیے تو وہ علامتوں اشاروں، کنایوں، استعاروں اور شعری پیکروں کا ایک جال بچھاتا ہے۔ فنکار کی جذباتی Landscape میں کسی ایک جذبہ کی آندھی تھوڑی چلتی ہے۔ وہاں تو جس بھی ہوتا ہے۔ بوند اباندی بھی ہوتی ہے۔ برق و باراں کا طوفان بھی ہوتا ہے۔ اور سب بہ یک وقت ہوتا ہے۔ اسی لیے بڑے فنکار کے یہاں کوئی ایک جذبہ دوسرے جذبہ کو نہ تو خارج کرتا ہے نہ اس کا استرداد کرتا ہے۔ اسی لیے بڑے فنکار کے یہاں جذبات کا الجھاؤ ہوتا ہے۔ تضاد اور تناقص ہوتا ہے۔ بڑا فنکار ان الجھے ہوئے رشتوں سے برگشتہ خاطر نہیں ہوتا۔ کیونکہ اس کی کوشش حقیقت کا مکمل احاطہ کرنے کی ہوتی ہے، کسی ایک حقیقت تک پہنچنے کی نہیں ہوتی۔ وہ کسی Dilemma کو Resolve کرنا نہیں چاہتا۔ بلکہ اس کی Terms بیان کرنا چاہتا ہے بڑا فنکار زندگی کو اُس کے تمام تضادات کے ساتھ ہی نہیں، بلکہ اس کی پوری سریت کے ساتھ قبول کرتا ہے۔ صاف بات ہے کہ اس کے لیے اسلوب اور زبان کا مسئلہ اس شخص سے بہت مختلف ہے، جو ہر چیز کو عقلی اور منطقی زاویہ سے دیکھتا ہے۔ اسباب و علل کا رشتہ تلاش کرتا ہے، اور ہر الجھن کا کوئی نہ کوئی حل نکالنے کے درپے ہوتا ہے۔ ایسے شخص کی جذباتی فضا پر ایک وقت میں ایک ہی موسم طاری ہوتا ہے۔ عشق کی پروانی چلی تو چلی اور انقلاب کی آندھی آئی تو بس آتی ہی گئی اس کا جذبہ اکہرا ہوتا ہے۔ اور اسے اکہرے اسلوب کی ضرورت پڑتی ہے۔ بڑے فنکار کا جذبہ بھی سہ مکملی ہوتا ہے اور اس کے لیے وہ سہ مکملی اسلوب

کی تلاش بھی کرتا ہے۔

زبان جب شاعر کے پاس آتی ہے، تو کوئی بے جان چیز کے طور پر نہیں آتی زبان میں وہ تمام امکانات پوشیدہ ہوتے ہیں، جو شاعر کا لمس پا کر زیادہ شدید طور پر اجاگر ہوتے ہیں۔ عام بول چال کی زبان بھی محض Referential نہیں ہوتی اس میں بھی تازگی، نوکیلا پن اور احساس کی نزاکتیں ہوتی ہیں۔ فنکار زبان کی انہی خاموش قوتوں کو زیادہ تندی اور شدت سے نمایاں کرتا ہے۔ زبان ایک معاشرتی پیداوار ہے وہ گھروں، گلیوں اور چوراہوں پر پروان چڑھتی ہے۔ وہیں بنتی بگڑتی اور سنورتی ہے۔ وہ بازار کی رونق ہے اور کھلی سڑکوں پر اپنے فتنے جگاتی ہے۔ چوراہوں پر اس کا شباب دمک اٹھتا ہے اور اس کے چاہنے والوں کے بدن کی رگڑ، اس کے لہو کو گرم رکھتی ہے۔ وہ سب سے آنکھیں لڑاتی ہے۔ سب کو جھانسنہ دیتی ہے۔ سب پر مہربان ہے اور ہر کسی کی داشتہ ہے۔ ”میری زبان بازار کی وہ ویشیا ہے جسے مجھے دو شیزہ بنانا ہے۔“ (کارل کراس)۔

زبان ایک ضدی اڑیل نٹ کھٹ نار ہے۔ جسے بازار کی اوباشی نے پُر نخوت اور سرد مہر بنا دیا ہے۔ وہ کبھی وہ نہیں کہتی جو آپ اس سے کہلوانا چاہتے ہیں اسے سدھاتے سدھاتے فنکار کا پتہ پانی ہو جاتا ہے۔ اسے قابو میں لانا ایک بھری پری تو انا عورت کو قابو میں لانے کے برابر ہے۔ بے صبر نو جوان اس پر یکبارگی حملہ کرتے ہیں۔ اسے بھنھوڑتے ہیں، نوچتے ہیں۔ انگلیوں کی خراشیں۔ مسکی ہوئی چولی۔ تارتار دامن، ان کے جذبہ شوق کی بے تابی کا غماز ہے۔

کچھ لوگ ہیں اور ان کی تعداد بہت زیادہ ہے، جو محض اوپر کی چھیڑ چھاڑ ہی کو حاصل ملاقات سمجھتے ہیں۔ کبھی کمر میں چٹکی لی۔ کبھی کندھا سہلایا۔ اور خوش ہو لیے نہ سانس پھولی، نہ بال الجھے۔ نہ چولی مسکی۔ جیسی کوری کوری حرم میں داخل ہوئی تھی، ویسی ہی باہر نکلی۔

ایک بڑی تعداد ان لوگوں کی ہے، جو عورت کے معاملے میں بھی استادانہ شان رکھتے ہیں۔ بڑے ہی مشاق۔ بڑے ہی گرگ باران دیدہ۔ نہ وہ زبان کو شہر شملہ سمجھتے ہیں، کہ پہلے اور دوسرے حملے کے لیے بے تاب ہوں، نہ اتنے سادہ لوح ہوتے ہیں کہ محض ہاتھ پھیرتے ہیں۔ وہ بڑے رکھ رکھاؤ اور سلیقہ مند آدمی ہوتے ہیں۔ نہایت پُر تکلف انداز سے ملتے ہیں۔ لیکن اُن کا تمام تکلف اور رکھ رکھاؤ ایک جانے بوجھے مقصد کے تحت ہوتا ہے۔ تبسم کے زاویے حسابی ہوتے ہیں۔ ان میں وہ برجستگی اور حرارت نہیں ہوتی، جو عورت کی مدافعت کو توڑتی ہے۔ ان کا ہر قدم نپا تلا..... ہر حرکت موزوں اور مناسب۔ ہر طور استادانہ اور ہر طریقہ مشاقانہ ہوتا ہے۔ لیکن یہ تمام عمل ایک طرف ہوتا ہے۔ اس سے زبان کی آنکھ میں کوئی نشہ، کوئی چمک پیدا نہیں ہوتی۔ زبان اخلافا ان کا کام کرتی رہتی ہے۔ لیکن خود سرد کی سرد رہتی ہے۔ نہ اس کی زلف الجھتی ہے، نہ رخسار تہمتا ہے۔ عورت اس مرد کو برداشت کرے گی جو اسے بھنھوڑتا ہے۔ کیا ہوا وہ آداب محبت سے واقف نہیں۔ لیکن اس میں گرمی اور توانائی تو ہے۔ لیکن عورت اس آدمی کو کبھی برداشت نہیں کرے گی جو اسے محض ایک بے جان مشین کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ زبان بھی وہ دار فکری شوق جذباتی و فور اور سپردگی مانگتی ہے۔ جو اس کے جسم میں لرزشیں پیدا کر دے۔ ادب کی دنیا میں

آپ کو ایسی بے شمار کتابیں نظر آئیں گی۔ جن کی طرف زبان کی دیشیا حقارت سے نظر کرتی ہے کیونکہ ان کے حرم میں اس کا استعمال ایک بے جان جسم کے طور پر کیا گیا ہے۔

اور تخلیقی ادب کی دنیا میں زبان اس آدمی کو تو کسی بھی قیمت پر برداشت کرنے کے لیے تیار نہیں ہے۔ جو لفظ کی کوکھ میں محض معنی کا بیج رکھنے کو لسانی تعلق کا مقصد سمجھتا ہے۔

یہ تو ایک بڑے فنکار کا تخلیقی لمس ہوتا ہے۔ جس کی حرارت سے زبان کی مغرور حسینہ کا جسم پگھل جاتا ہے۔ کیونکہ فنکار زبان کو ایک زندہ آرگنزم کے طور پر استعمال کرتا ہے، وہ اس کے چہرے کے دلکش نقوش اور جسم کے دل آویز خطوط پر مچلتا ہے، وہ اس کے ہر رنگ ہر لفظ کے نوکیلے پن گداز اور گولائی کو اپنی روح میں جذب کر لیتا ہے۔ اس کے تخیل کی انگلیوں کی سبک لرزشوں تک ہر لفظ رنگ و نور کے فشار سے پھٹنے لگتا ہے۔ اور زبان کا پورا بدن اس دھرتی کی طرح ہانپنے لگتا ہے، جس پر بارش کی پہلی پھوار پڑی ہو۔ الفاظ رنگوں کی طرح پگھلتے ہیں اور ایک دوسرے میں جذب ہو کر استعاروں کا جال بنتے ہیں۔ ہر لفظ اک لمس، ایک نغمہ، ایک تصویر بن جاتا ہے۔ فنکار کے تخیل کے تخلیقی وباؤ کے نیچے زبان کسمپاتی ہے۔ بدن سسکاریاں بھرنے لگتا ہے۔ اور ایک کیف انگیز سپردگی کے تحت زبان اپنی تمام رعنائیاں، اپنے حسن کی تمام کرشمہ سازیاں، اپنی روح کی تمام گہرائیاں بے نقاب کر دیتی ہے۔ بازار کی یہی دیشیا جب فنکار کے حرم سے باہر نکلتی ہے، تو اس کی چال میں وہ بانگمین ہوتا ہے، کہ

آنکھ جمتی نہیں لہراتے ہوئے قدموں پر

کسی نغمے کا سلاطم ہے، کہ رفتار تری

(سیف)

اس کی آنکھ کا نشہ، رخسار کی سُرخمی، جسم کی تمازت دیکھ کر ہر شخص سوچنے لگتا ہے کہ نہ جانے کون سے آتشیں تخیل کا اعجاز ہے، جس نے اس کے شباب کی دوشیزگی کو اس طرح نکھار دیا ہے۔

اسی لیے تو ایلیٹ نے کہا ہے، کہ شاعری کا اگر کوئی سماجی نکلشن ہے، تو وہ ہے زبان کی حفاظت۔ زبان کی حفاظت کا مطلب ہے اسے احساس کی سطح پر زندہ رکھنا۔ یہ اسی وقت ممکن ہے، کہ خود آدمی کا احساس زندہ رہے۔ ایلیٹ کو اس معاشرہ کے تصور ہی سے ہول آتا ہے جس میں لوگ شعر کہنا اور اس سے لطف اندوز ہونا چھوڑ دیں، کیونکہ اس کا مطلب صرف یہ ہوگا، کہ لوگ متمدن آدمیوں کے جذبات کو اظہار بخشنا اور انجام کار انہیں محسوس کرنا بھی چھوڑ رہے ہیں۔ جب تک آدمی احساس کی سطح پر زندہ ہے وہ شعر کہتا رہے گا۔ اور شعر کہتے وقت، تخلیق کے کر بناک لمحے میں، اس کا ایک ہی سروکار ہوگا۔ احساس کی جوت کے لیے لفظ کی فانوس کی تلاش، اور لفظ فنکار کو کبھی آسانی سے نہیں ملتا۔ قافیے کا تنگ ہونا، زمین کا سنگلاخ ہونا، فنکار کا دائمی مسئلہ ہے اور اس مسئلے کو حل کرنا اس کی واحد سماجی ذمہ داری ہے۔

کنوار اور پانی کی ٹنکی

بتخانہ چیر

وارث علوی



گجرات اردو سہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

کنواں اور پانی کی ٹنکی

اردو میں ایک شاعر نجومی ہوئے تھے، مومن خان مومن لیکن سرپیٹ کر رہے

ان نصیبوں پر ہوئے اختر شناس

آسماں بھی ہے ستم ایجاد کیا

بیچارہ شاعر۔ وہ کیا جانے کہ کل کیا ہونے والا ہے۔ لیکن ہم ہیں کہ اس سے مستقبل کی پیشین گوئی کی توقع رکھتے ہیں۔ اس کا سروکار تو دنیا جیسی کچھ ہے اس سے ہے۔ کل کی دنیا کیا ہوگی نہ اس کا اسے علم ہے نہ یہ بات اس کے اختیار میں ہے کہ وہ اس دنیا کی تعمیر کے متعلق منصوبے بنائے۔ کیونکہ دنیا کسی ایک آدمی کی خواہش اور آرزو مند یوں سے نہیں بنتی۔ بے شمار تاریخی اور سماجی قوتیں ہوتی ہیں جو دنیا کو بدلتی رہتی ہیں اور ایک فرد کی حیثیت سے فنکار کو ان قوتوں پر کوئی اختیار نہیں ہوتا۔ فنکار آنکھ کھولتا ہے تو خود کو ایک ایسی دنیا میں پاتا ہے، جو اس کی بنائی ہوئی نہیں ہے۔ یہ بات کتنی اچھی ہوتی کہ فنکار جس قسم کی دنیا میں رہنا چاہتا ہے ویسی دنیا وہ اپنی ماں کے پیٹ سے لے کر جنم لیتا۔ لیکن ایسا نہیں ہوتا۔ وہ ایک بنی بنائی دنیا میں جنم لیتا ہے اور اس دنیا میں جینے پر مجبور ہوتا ہے۔ یہ دنیا جیسی کچھ ہے ویسی ہے، اور اس کے لیے اس دنیا کے علاوہ دوسری کوئی دنیا نہیں۔ اب وہ زیادہ سے زیادہ یہی کر سکتا ہے کہ اس دنیا میں جینے کا اپنا تجربہ بیان کرے۔ اس کا یہ تجربہ ہمیں بتائیگا کہ یہ دنیا اسے اچھی لگی ہے تو کیوں لگی ہے، اور اچھی نہیں لگی تو کیوں اچھی نہیں لگی۔ فنکار میں دنیا کی آگہی دوسرے لوگوں کے مقابلہ میں بہت شدید ہوتی ہے۔ اپنی اسی آگہی کا فنکارانہ اظہار ہمیں بھی اپنے گرد و پیش کے متعلق بہت کچھ بتاتا ہے۔ کسی چیز کو جاننے کا مطلب ہے اس کی طرف اپنا رویہ متعین کرنا۔ یہ رویہ کس نوع کا ہوگا اس کا دار و مدار پھر بے شمار تاریخی اور معاشرتی حالات پر ہے مثلاً سمجھیے کہ فنکار مشین کی مخالفت کرتا ہے۔ کیا آپ سمجھتے ہیں کہ اس کی مخالفت مشینیں عہد کو آنے سے روک دے گی۔ یا سمجھیے کہ وہ مشین کے قصیدے گاتا ہے اور ایک خوش حال صنعتی معاشرہ کی بشارت دیتا ہے، تو کیا آپ سمجھتے ہیں کہ اس کے ایسے نیک خیالات کی وجہ سے مشین واقعی اچھا بن جاتا ہے اور ایک خوشحال صنعتی معاشرہ واقعی جنم لیتا ہے۔ دنیا جو کچھ بننے والی ہے سو بنے گی اور فنکار کی خواہشوں کا خیال کیے بغیر بنے گی۔ مشین اگر بد صورت ہے تو دنیا بھر کے شاعروں کی قصیدہ خوانی اسے خوب صورت نہیں بنا سکتی، اور اگر مشینیں عہد ایک ناگزیر تاریخی حقیقت ہے تو دنیا کے تمام شاعر مل کر اگر اسے روکنے کی کوشش کریں تب بھی وہ ترقی پسندوں کے انقلاب کی طرح

آکر ہی رہے گا۔ شاعر کے پاس کوئی ایسی طاقت نہیں ہوتی جس کی مدد سے وہ زمانہ کی باگ موڑ سکے اور دنیا کو اپنی خوابشوں کے مطابق ترتیب دے سکے۔ اگر نئی دنیا، نئے انسان، نئے سماج کے اس نے خواب بنے بھی تو ضروری نہیں کہ جو نئی دنیا جنم لے گی وہ اس کے خوابوں کی تعبیر ہوگی۔ خواب اور حقیقت میں فرق ہے۔ یہ ممکن ہے کہ جس نئی دنیا کا اس نے خواب دیکھا تھا، اس دنیا کی حقیقت ایسی ہو کہ اس کا خواب کا بوس بن جائے انیسویں صدی کے شاعروں نے مشینی عہد سے کیسی کیسی امیدیں وابستہ کی تھیں۔ ترقی، خوشحالی، اور اقتدار کے کیسے خواب دیکھے تھے۔ اب ذرا بڑے شہروں کی میکائی زندگی، تیز رفتاری، مادہ پرستی سیاسی اقتدار کی کشمکش اور دو عالمگیر جنگوں کے مارے ہوئے بیسویں صدی کے آدمی پر نظر کیجیے۔ جو خواب شاعروں نے دیکھے تھے، انہی خوابوں کی ٹوٹی ہوئی کرچیوں سے آج کے آدمی کا بدن لہلہاں ہے۔ خود اشتراکی انقلابیوں کے خوابوں کو دیکھیے۔ اشتراکی سماج کے قیام کے بعد ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ رجائی، صحت مند قصیدہ گو شاعروں کی کھچپوں کے سوا کوئی دوسرا شاعر جنم ہی نہ لیتا۔ لیکن ریاستی احتساب و استبداد کے باوجود وہاں بھی سرکش روحمیں پیدا ہوئیں اور بتایا کہ اشتراکی خواب بھی کا بوس میں بدل گیا ہے۔ غرض یہ کہ شاعر کے لیے خواب دیکھنا اور خواب دکھانا خطرات سے خالی نہیں۔ پیشین گوئی شاعر کا منصب نہیں۔ وہ شاعر ہے نجومی نہیں۔ چنانچہ شاعر سے یہ توقع کہ وہ آنے والے زمانہ کی تصویر بنائے عبث ہے۔ ہاں وہ اپنے حال کے تجربہ کی بنا پر یہ کہہ سکتا ہے کہ اگر انسان کی یہی رفتار رہی اور وہ اپنی انسانی خصوصیات کو اسی تیز رفتاری سے کھوتا رہا تو مستقبل میں وہ بس اتنا ہی انسان رہ جائے گا کہ وہ ان انسانی جذبات کو محسوس ہی نہ کر سکے جو مثلاً ٹوٹی پھوٹی شکل میں ہی سہی لیکن آج بھی موجود تو ہیں۔ مستقبل کی دنیا کیسی ہوگی اور اس دنیا میں آدمی کی جذباتی اور سماجی زندگی کیسی ہوگی اس کی جھلک ہمیں سائنس فکشن بتاتا ہے۔ اب تو سائنس فکشن لکھنے والے یہ دعویٰ کر رہے ہیں کہ آج کے زمانہ میں ناول کا ایک ہی زندہ روپ ہے اور وہ ہے سائنس فکشن۔ ان کے دعوے انھیں مبارک ہوں۔ ادب کے نقاد ابھی تک تو سائنسی فکشن کو ادب کے طور پر قبول کرنے کے لیے رضا مند نہیں ہوئے آدرش وادی ادب مقبول عام ادب، تفریحی اور سائنسی ادب کی اتنی زبردست یلغار کے باوجود ادبی روایت کی سخت جانی بھی دیکھنے کے قابل ہے کہ ہزار گھاؤ سہتی ہے لیکن دم نہیں توڑتی۔

بہر حال میں عرض یہ کر رہا تھا کہ فنکار دنیا کا اپنا جو کچھ تجربہ رہا ہے اسے بیان کرتا ہے یہ تجربہ نہ تلخ ہوتا ہے نہ شیریں، نہ ناخوشگوار۔ کبھی تلخ ہوتا ہے کبھی شیریں، کبھی بیک وقت تلخ تند و شیریں ہوتا ہے۔ یہ تجربہ کبھی سادہ اور اکہرا ہوتا ہے کبھی پیچیدہ اور تہ در تہ ہوتا ہے۔ خصوصاً آج کے زمانہ میں جب کہ دنیا پانچ سال میں پانچ ہزار سال کا ارتقائی سفر طے کر لیتی ہے، فنکار کے لیے چیزوں کی طرف اپنا رویہ متعین کرنا اور بھی مشکل ہو گیا ہے۔ آج کے فنکار سے یہ امید کہ وہ ہماری ذہنی اور دانشورانہ رہنمائی کرے، ہمارے اخلاقی سماجی اور اقتصادی مسائل سلجھائے، ہمارا ہادی و رہنما بنے، فضول ہے۔ وجہ یہ ہے کہ آج کے مسائل اتنے الجھے ہوئے ہیں، زندگی اتنے شعبوں میں بٹی ہوئی ہے، اور یہ شعبے بھی اس قدر پیچیدہ بن گئے ہیں کہ آج کا فنکار کسی قسم کی رہنمائی اور پیغمبری کرنے کا اہل نہیں رہا۔ اس کے ہاتھ میں قلم ہے، جادو کی چھڑی نہیں جس سے وہ ہمارے مسائل حل

کردے۔ اس کے پاس نہ پڑیا بند مشورے ہیں نہ تیار شدہ منصوبے۔ وہ خضر راہ نہیں بلکہ بھٹکا ہوا راہی ہے جو اس خرابہ دنیا میں اپنے احساس کے سفر کی داستان سناتا ہے۔ اسے پتہ نہیں کہ اس کی منزل کونسی ہے تو پھر وہ کیسے جان سکتا ہے کہ انسانیت کی منزل و منتہا کیا ہے۔ ایک بے قرار تجسس، ایک بے چین حیرانی اس کا مقدر ہے۔ اس کے لیے تو بس اتنا کافی ہے کہ اپنے بُرے بھلے تجربات کا جو بُرا بھلا اظہار بن پڑتا ہے وہ کرتا ہے۔ اپنے تجربات میں وہ ہمیں شریک کر کے بناتا ہے کہ ہمارے درد کا مقام کہاں ہے۔ جو کچھ غیر شعوری تھا وہ اب ہمارے لیے شعوری بنتا ہے۔ ایک بار آدمی جان لے کہ جسے وہ سانپ سمجھا ہوا تھا وہ تو رسی ہے تو اس کا خوف دور ہو جاتا ہے۔ ایک بار جب ہم اپنے درد اور کرب کو جان لیتے ہیں تو انھیں برداشت کرنے کا حوصلہ بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ خصوصاً جب یہ درد اور کرب فن کے ذریعہ بیان ہوا ہو تو اسے گوارا کرنے کی طاقت اور بڑھ جاتی ہے، کیونکہ فن جس پر اسرار جمالیاتی مسرت سے ہمیں دوچار کرتا ہے وہ ہمارے لیے زندگی کی ہولناکی اور المناکی کو گوارا بناتی ہے۔ سنسکرت میں تو بھتس کو بھی ایک رس مانا گیا ہے۔ یعنی غلیظ سے غلیظ اور نفرت انگیز چیز بھی آرٹ میں آکر ایک مسرت بخش تجربہ بن جاتی ہے۔ مجھے اس بات سے انکار نہیں کہ ادب تلقینی اور تعلیمی کام بھی کرتا رہا ہے۔ لیکن یہ کام ادب کے بنیادی فنکشن کو نظر انداز کر کے اس سے نہیں لینے چاہئیں۔ ادب اور فنون لطیفہ کا کام تعلیم و تلقین نہیں بلکہ جمالیاتی مسرت بخشتا ہے۔ ادب ہمیں جمالیاتی مسرت بخشتا ہے اور ہمارے جذبات کو مہذب، ذہن کو شائستہ، اور شخصیت کو کریم النفس بناتا ہے۔ وہ ہمیں دل کی کشادگی، نظر کی وسعت، تخیل کی جودت، اور احساس کی شدت عطا کرتا ہے۔ وہ ہمیں خود آگہی اور دروں بینی بخشتا ہے، ذات کی پہنائیوں اور فکر کے آفاق کو وسیع کرتا ہے۔ وہ ہمیں ایک کھلی ہوئی، سلجھی ہوئی، دردمند اور نرم دل شخصیت کا حامل بناتا ہے۔ اگر یہ سچ ہے کہ لوک گیت، خصوصاً Occupational گیت محنت کی تھکن کو دور کرتے تھے تو یہ بات بھی اتنی ہی سچ ہے کہ شیکسپیر کے ڈرامے، نالسنائی کے ناول، ایلیٹ کی نظمیں اور غالب کی غزلیں منجملہ دوسرے کام کرنے کے ہماری زندگی کی تھکن کو دور کرتی ہیں۔ ادب ہمیں جو جذباتی توازن، دانشمندانہ متانت اور شخصیت کا رچاؤ عطا کرتا ہے وہ ہمیں ہر قسم کی افراتفری سے محفوظ رکھتا ہے۔ ادب زندگی کو پرسکون، شائستہ بناتا ہے پھر چاہے وہ بے قرار جذبوں اور سکون نا آشنا تمنائوں کا اظہار ہی کیوں نہ ہو۔ ادب ہمیں ہماری ذات کے خول سے باہر نکالتا ہے، لیکن ہماری انفرادیت کو ہیرے کی طرح تراشتا ہے جس سے ہم بھیڑ کے آدمی کی طرح بے دست و پا اور بے ارادہ و عمل اجتماعی بیجانوں کے دھاروں پر بہنے سے محفوظ رہتے ہیں۔ ادب ہماری معاشرتی زندگی کی صحیح قدروں کی تلاش کرتا ہے، ہماری زندگی کے حیاتیاتی اور روحانی سرچشموں کا سراغ لگاتا ہے، ہماری تہذیبی اور دانشورانہ روایت کو محفوظ کرتا ہے، اور اس دانشمندی کو اپنے رگ و ریشہ میں جذب کرتا ہے جو انسان کے ہزاروں سالہ تجربات کا نچوڑ ہے۔ ادب کے بغیر جینے کا مطلب ہے خود آگہی اور دروں بینی کے بغیر جینا، دوسرے انسانوں کو سمجھے بغیر ان کے درمیان جینا، انسانی دانشمندی کے گراں مایہ خزانے کے بغیر جینا، انسان کی تہذیبی، روحانی، اور دانشورانہ روایت کے شعور کے بغیر جینا، اپنی جذباتی اور احساساتی پہنائیوں کی

واقفیت کے بغیر جینا، مختصر یہ کہ تحت انسانی سطح پر جینا اور آج کا تفریحات، اشتہارات، اخبارات، اور سیاسی ہیجانات میں پلا ہوا آدمی اسی سطح پر زندگی گزارنے کا تجربہ کر رہا ہے۔ اگر آج کے آدمی کی شخصیت زیادہ گھٹل، محصور، فنا تک، خود پسند اور خود غرض ہے تو اس کی بہت سی وجوہات میں سے ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ ”شمع“ اور ”گلشنِ زندا“ کی حکمرانی کے دور میں دیوانِ غالب کو پڑھنے والے لوگ کسی مستان شاہ باوا کے مجاور ہی کی طرح بیکار، فرسودہ اور عہدِ پارینہ کے لوگ تصور کیے جاتے ہیں۔

مستان شاہ باوا کے تکیہ میں بیٹھے ہوئے جو لوگ چرس کا دم لگاتے ہیں وہ یہ بھی نہیں جانتے کہ ان کی گرد و پیش کی دنیا میں کیا ہو رہا ہے۔ نجومی یہ تو جانتا ہے کہ کل کیا ہوگا لیکن اسے پتہ نہیں۔ اور اگر اسے پتہ ہے تو ایسی بات میں اس کی دلچسپی نہیں کہ آج کیا ہو رہا ہے۔ اس کی دلچسپی پیشین گوئی میں ہے، جو کچھ پیش آرہا ہے اس میں نہیں۔ مستان شاہ کے تکیہ میں جانے والے لوگ بس یار کشا میں مینہ کر ہی جاتے ہیں، رزرو بینک کے پرومیسری نوٹ یا سکہوں ہی سے چرس خریدتے ہیں، لیکن مشین یا سکہوں کی دنیا کی انھیں آگہی نہیں ہوتی۔ نشہ آور ادب میں بھی کار سے لے کر جہاز تک سائنس کی جدید سے جدید تر ایجادوں کا ذکر ہوتا ہے۔ لیکن چرس پینے والوں ہی کی طرح نشہ آور ادب کا خالق ان چیزوں کو ان کی ماہیت سمجھے بغیر، محض چیزوں کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ ادب یا شاعری میں مشینی عہد کی چیزوں کا ذکر کسی ادب پارہ کو مشینی عہد کا ادب پارہ نہیں بناتا۔ جس دنیا میں فنکار جیتا ہے اس دنیا کا تلس تو اس کے فن میں جھلکے گا ہی۔ بلکہ فنکار جتنا کمزور ہوگا اتنا ہی گرد و پیش کی دنیا کا صحافتی کوڑا کرکٹ اس کے فن میں زیادہ راہ پائے گا۔ تکیہ پر بیٹھے ہوئے چرسیوں کی باتوں کو بھی سنئے۔ محض واقعات اور اشیاء کا بیان ہوتا ہے، اور یہ بیان بھی اتنا تفصیلی اور جزئیات سے اتنا پُر ہوتا ہے کہ طبیعت بولا نے لگتی ہے۔ نشہ آور ادب آپ کو تفصیلات، جزئیات اور اشیاء میں کھودیتا ہے۔ وہ شے کو دیکھتا ہے لیکن شے کی حقیقت کو نہیں دیکھتا۔ وہ صنعتی عہد کی عکاسی کرتا ہے لیکن صنعتی عہد کی ماہیت کو نہیں سمجھتا۔ عصری زندگی کی کوئی ادبی خوبی نہیں۔ آج کل تو صحافت، ریڈیو، ٹیلی ویژن اور فلم نے زندگی کی جھلکیوں کے ایسے ایسے نمونے پیش کیے ہیں کہ محض عصری عکاسی کے بل بوتے پر ادب کے لیے زندہ رہنا دشوار ہو گیا ہے۔ ادب میں کسی نہ کسی طرح عصری زندگی تو جھلکے گی ہی، لیکن محض ایسی جھلک کسی تحریر کو فن پارہ بنانے کے لیے کافی نہیں۔ فنکار محض عصری زندگی کی جھلکیاں نہیں بتاتا بلکہ اس کی پوری معنویت کو پورے پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے وہ محض اپنی آنکھ سے کام نہیں لیتا بلکہ اپنے پانچوں حواس کو سرگرم عمل کرتا ہے۔ اپنی فکر، شعور اور تخیل کی تمام پہنائیوں کو کھینچتا ہے۔ جس عہد میں وہ رہتا ہے اس کی ظاہری تبدیلیوں کی فوٹو گرافک عکاسی سے ایک قدم آگے جا کر یہ دیکھنے کی کوشش کرتا ہے کہ ان ظاہری اور مادی تبدیلیوں نے انسان کو باطنی اور نفسیاتی طور پر کس حد تک متاثر کیا ہے۔

جب بھی انسان ایک معاشرتی نظام سے نکل کر دوسرے معاشرتی نظام میں داخل ہوا ہے اس کے اخلاقی اور سماجی تعلقات کی نوعیت میں تبدیلیاں آئی ہیں۔ ان دشوار گزار مرحلوں میں ادب زندگی کے معنی کی تفسیر کا کام کرتا رہا ہے تاکہ بدلے ہوئے حالات میں ہم ہماری زندگی کی بدلی ہوئی جذباتی اور روحانی فضاؤں کی آگہی پاتے

رہیں) صنعتی عہد نے انسان کے لیے نئے نفسیاتی اور اخلاقی مسائل پیدا کیے ہیں۔ ان مسائل کی آگہی اور عرفان آج کے ادب کا فریضہ ہے۔ اعلیٰ ادب محض ظاہری مادی تبدیلیوں کی آئینہ داری نہیں کرتا بلکہ انسان کی روحانی زندگی کی پوری لینڈ اسکیپ کی تصویر پیش کرتا ہے۔ فنکار یہ نہیں دیکھتا کہ آج کے عہد میں مشین کیا کام کر رہا ہے اس کا کام تو یہ دیکھتا ہے کہ صنعتی عہد میں مشین نے انسان کے ساتھ کیا سلوک کیا ہے۔ ادب کے مطالعہ کا موضوع ہمیشہ انسان رہا ہے۔ ادب میں مشینوں اور کارخانوں کے ذکر سے جدیدیت پیدا نہیں ہوئی بلکہ مشینوں اور کارخانوں میں گھرے ہوئے انسان کی جذباتی اور نفسیاتی الجھنوں کے عرفان اور آگہی سے جدیدیت کا عنصر پیدا ہوتا ہے۔ فنکار مشین کی طرف نہیں بلکہ انسان کی طرف اپنا رویہ متعین کرتا ہے۔ مشینوں اور کارخانوں پر لکھا گیا اشتراکی حقیقت نگاری والا ادب بیسویں صدی کے آدمی کی روحانی کشمکش کا ترجمان نہیں بن سکا کیونکہ اس ادب کا موضوع آدمی نہیں بلکہ مشین تھا۔ اس ادب میں یہ دیکھنے کی کوشش کی گئی تھی کہ آدمی مشین سے کیا کام لے سکتا ہے اور ایک خوشحال اشتراکی نظام کے قیام کے لیے اسے کارخانوں کو کس طرح استعمال کرنا ہے۔ اس ادب نے یہ دیکھنے کی کوشش نہیں کی کہ مشین اور کارخانے اور اشتراکی آدرش واد اور بیوروکریسی نے آدمی کے ساتھ کیا سلوک کیا..... لہذا وہ لوگ جو اشتراکی حقیقت نگاری والے ادب کے عبرتناک حشر کا تماشا دیکھنا چاہتے ہیں وہ ”پگھلاؤ“ کے بعد آنے والے سرکش روسی فنکاروں کا مطالعہ کر لیں۔ غرض یہ کہ کارخانوں کی جزئیات نگاری بھی ادب کو صنعتی عہد کا نمائندہ ادب نہیں بناتی۔ اس کے برخلاف کامیو کے ناول، ایلٹ کی نظمیں، آرتھر ملر کے ڈرامے بیسویں صدی کے ترجمان بنتے ہیں، حالانکہ ان میں کارخانوں اور مشینوں کا ذکر نہ ہونے کے برابر ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ان فنکاروں نے اپنے فن کا موضوع بیسویں صدی کے انسان کی روحانی اور اخلاقی کشمکش کو ہی بنایا ہے جدید انسان کی اخلاقی اور روحانی کشمکش کا بیان ہی ادبی تخلیق کو جدید بناتا ہے۔ اس بیان کے لیے فنکار کبھی کبھی قدیم اساطیر کا سہارا لیتا ہے۔ فنی تخلیق کی پوری فضا زمانی اور مکانی حیثیت سے بہت دور کی معلوم ہوتی ہے اس کے باوجود تخلیق جدید ہوتی ہے کیونکہ وہ جدید انسان کے مسائل پیش کرتی ہے۔ مثلاً آرتھر ملر کا ڈراما Crucible زمانی اعتبار سے چار سو سال پرانے واقعہ کو پیش کرتا ہے۔ لیکن تمثیل کے اس پیرایہ میں وہ جن مسائل کا ذکر کر رہا ہے وہ نئے انسان کے مسائل ہیں..... عبدالعزیز خالد اساطیر کی ایسی کوئی نئی تفسیر پیش نہیں کرتے۔ لہذا ان کی شاعری بیسویں صدی کے انسان کے روحانی آشوب کی ترجمان نہیں بن سکتی۔ خالد کی دلچسپی بیسویں صدی کے آدمی میں نہیں بلکہ قدیم اساطیر میں ہے۔ آرتھر ملر کی دلچسپی کا مرکز بیسویں صدی کا آدمی ہے۔ اساطیر کو وہ غایت نہیں سمجھتا بلکہ محض ایک طریقہ کار کے طور پر اپناتا ہے۔ آرتھر ملر جدید ہے۔ عبدالعزیز خالد جدید نہیں۔

مارکسی فنکار انسان کو اس کی Totality میں نہیں دیکھتے۔ ان کا انسان کا تصور کسری ہے۔ وہ انسان کو اس کی مختلف سرگرمیوں میں بٹا ہوا دیکھتے ہیں۔ انھیں اس کی جس، سرگرمی سے سب سے زیادہ دلچسپی ہے وہ سماجی اور سیاسی ہے۔ وہ انسان کے ہاتھوں کو سلام کرتے ہیں۔ کیونکہ ان کے نزدیک یہ ہاتھ اپنی محنت سے دنیا کی تصویر بدل رہے ہیں۔ انھوں نے مشین اور ہاتھ کے رشتہ کو دیکھا اور خوش ہوئے۔ ان کے نزدیک انسان دو ہاتھوں والا وہ

جانور ہے جو اوزار استعمال کرتا ہے۔ یہ مشاہدہ غلط بھی نہیں۔ اس میں صداقت بھی ہے لیکن یہ صداقت ایسی نہیں جس کی بنیاد پر فنکار کسی دیوہیکل فنی عمارت کی تعمیر کے منصوبے بنا سکے۔ انسان اگر محض عضو تناسل نہیں، چار پایہ نہیں، تو وہ دو پایہ بھی نہیں جو اوزار استعمال کرتا ہے۔ دنیا کے ادب کا مطالعہ کیجیے۔ اس کا موضوع ہمیشہ وہ آدمی رہا ہے جو اس حریف کائنات میں ایک نہیں بلکہ ہزار مورچوں سے مخالف قوتوں کے خلاف نبرد آزما رہا ہے۔ زندگی کو جینے کے قابل اور دنیا کو رہنے کے قابل بنانے کے لیے انسان نے مادی، معاشرتی، اور روحانی سطح پر جو جو جتن کیے ہیں، گر کر جس طرح اٹھا ہے، اور بار بار کر جیت کی بازی لگائی ہے، ادب اسی رزمیہ کی دستاویز ہے۔

سائنس کی کرشمہ سازیوں اور صنعتی انقلاب کی لائی ہوئی برکتوں سے انکار نہیں، لیکن ان برکتوں کا تعلق مادی اشیاء سے ہے۔ ادب کا سروکار مادی اشیاء اور معاشرتی تبدیلیوں میں گھرے ہوئے انسان کی جذباتی زندگی کی تفسیر اور ترجمانی سے ہے۔ یونانی اور سنسکرت ڈراموں کا مطالعہ ہم اس غرض سے نہیں کرتے کہ جس زمانہ کی عکاسی یہ ڈرامے کرتے ہیں اس زمانہ کے تمدنی حالات کیا تھے۔ ان ڈراموں کے مطالعہ سے ہمارا مقصد یہ ہوتا ہے کہ جس تمدن کی بنیاد یونان اور ہندوستان نے ڈالی تھی اس میں انسانی مقدر کے کیا مسائل تھے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ ہوائی جہاز کے زمانہ کا ادب رتھ کے زمانہ کے ادب سے مختلف نہیں ہوتا۔ ہوتا ہے، اور لازمی طور پر اس وجہ سے مختلف ہوتا ہے کہ ہوائی جہاز کا زمانہ رتھ کے زمانہ سے مختلف ہے۔ یہ اختلاف موضوع ہی کا نہیں ہیئت تک کا ہوتا ہے۔ ممکن ہے ہوائی جہاز کی گڑ گڑاہٹ کو شاعری میں سمونے کے لیے ہمیں ہمارے اوزان تک میں تبدیلیاں کرنی پڑیں لیکن نہ تو رتھ کے زمانہ کے ادب کا موضوع رتھ تھا نہ ہوائی جہاز کے زمانہ کے ادب کا موضوع ہوائی جہاز ہے۔ فنکار اشیاء کا مطالعہ انسان کی مناسبت سے کرتا ہے۔ فنکار کو نہ تو ہوائی جہاز کے میکینزم میں دلچسپی ہے۔ نہ اس کی لائی ہوئی برکتوں یا لعنتوں میں۔ اس کی دلچسپی کا مرکز وہی آدمی ہے جو ہوائی جہاز چلاتا ہے یا ہوائی جہاز میں بیٹھا ہوا اونگھتا ہے۔ ذرا آپ اس مسئلہ پر غور کیجئے کہ ریل گاڑی پر دنیا بھر میں کتنے افسانے لکھے گئے ہیں۔ وجہ صاف ہے۔ ریل گاڑی میں انسان بیشمار انسانوں کے قریب آتا ہے۔ ان انسانوں سے اس کے تعلقات کی نوعیت بھی عجیب ہوتی ہے۔ بے شمار تجربات، واقعات اور حادثات جنم لیتے ہیں۔ محض ریل یا بس یا موٹر پر آدمی پن چٹکی والی نظم کی طرح کوئی نظم نہیں لکھ سکتا۔ لکھتا ہے، لیکن وہ نظمیں بڑی نظمیں نہیں ہوتیں۔ نہ ہی وہ تعداد میں زیادہ ہو سکتی ہیں۔ ان موضوعات میں بڑی شاعری کے امکانات نہ ہونے کے برابر ہیں۔ ریل یا بس میں آپ آدمی کو بشادہ دیجیے، نظم و نثر میں آپ ایک ہزار ایک افسانے تراش سکتے ہیں۔

کہنے کا مطلب یہ کہ سائنسی ایجادات اور صنعتی اشیاء کی طرف فنکار اپنا رویہ انسانی تجربات کی ٹھوس دنیا ہی میں متعین کرتا ہے۔ فکر و خیال کی تجریدی سطح پر ان کے متعلق خیال آرائی اس کا منصب نہیں۔ مل اور کارخانے، ریل یا ہوائی جہاز اچھے ہیں یا برے ان کے متعلق فنکار اپنے فن کے دائرہ کے باہر رہ کر کوئی بات نہیں کہہ سکتا اگر کہے گا بھی تو اس کی بات کی کوئی قیمت نہیں ہوگی۔ یعنی اس کی بات اتنی ہی اچھی یا بری صحیح یا غلط ہو سکتی ہے جتنی کسی بھی عام آدمی کی۔ فنکار تو یہی بتا سکتا ہے کہ مل اور کارخانوں ریل اور ہوائی جہازوں کی دنیا میں جینے والے آدمی کا زندگی کا

تجربہ کیا ہے۔ اگر آپ کسی مولوی سے پوچھیں کہ فلم اچھی چیز ہے یا بری تو آپ کو دو ٹوک جواب ملے گا..... بری..... اخلاقی اور مذہبی سطح پر دو ٹوک رائے دی جاسکتی ہے۔ فنکار اخلاقی اور مذہبی سطح سے بات نہیں کرتا۔ کیونکہ اخلاق اور مذہب اقدار کا جامد نظام پیش کرتے ہیں۔ فنکار کسی جامد نظام اقدار میں پابند رہ کر زندگی کا تماشا نہیں کرتا۔ فنکار کی جولانگاہ نظام اقدار نہیں بلکہ انسانی تجربات کی دنیا ہے، اور تجربہ اچھا اور بُرا نہیں بلکہ پہلو دار، پیچیدہ اور تہ دار ہوتا ہے۔ سسٹم میں قید لوگوں سے ادب تخلیق نہیں ہوتا۔ مولویوں، گاندھی وادیوں، اور کمیونسٹوں سے یہ توقع کہ اُن سے ادب تخلیق ہوگا عبث ہے۔ یہ لوگ دارالعلوم آشرم اور ٹریڈ یونین چلا سکتے ہیں۔ یہ لوگ چاہیں تو دنیا کا نقشہ بھی بدل سکتے ہیں۔ صرف ادب تخلیق نہیں کر سکتے۔ ادبی تخلیق کے لیے جس کھلے ذہن کی ضرورت ہے اس سے یہ نیک بخت محروم ہوتے ہیں۔

اب ذرا ایک بار پھر مومن خاں مومن کو یاد کیجئے۔ وہ حکیم بھی تھے اور نجوی بھی، لیکن انھوں نے اپنی شاعری کو اپنے پیشہ ورانہ مشاغل سے محفوظ ہی رکھا۔ ان کے یہاں مرض کا ذکر ملتا ہے، لیکن علاج اور پیشین گوئی نہیں ملتی۔ یہ اپنا اپنا طریقہ کار ہے مختلف ادوار میں شاعری میں ذکر مرض، تشخیص مرض، علاج مرض اور پیشین گوئی سب کچھ نظر آتا ہے۔ اس معاملہ میں کوئی اٹل اصول نہیں بنایا جاسکتا۔ شاعر تشخیص مرض کرتا ہے لیکن علاج تجویز نہیں کرتا۔ لیکن بہت سے شاعروں نے علاج بھی تجویز کیے ہیں۔ اس سے ان کی شاعری کمتر درجہ کی شاعری نہیں بنی۔ لیکن زندگی کے مسائل علم ہندسہ کے مسائل نہیں ہوتے کہ ان کا کوئی ایک آخری اور حتمی حل مل جائے۔ ایک مسئلہ سلجھائے تو دوسرے سینکڑوں مسائل پیدا ہو جاتے ہیں۔ کبھی کبھی تو حل ثابت ہی نہیں ہوتا اور لوگ سر پیٹنے لگتے ہیں کہ بکری نکالی تو اونٹ گھس آیا۔ زندگی کے کتنے مسائل تو ایسے ہوتے ہیں کہ ان کا حل ہوتا ہی نہیں۔ یعنی ہمیں ان مسائل کے ساتھ ہی جینا پڑتا ہے۔ ادب و آرٹ اگر ایسے مسائل کا حل پیش نہیں کر سکتے تو کم از کم وہ ہمیں ان مسائل کے ساتھ جینے کا حوصلہ اور سلیقہ عطا کرتے ہیں۔ ہم یہ نہیں کہتے کہ فنکار کو مسئلہ کا حل پیش ہی نہیں کرنا چاہیے۔ فنکار مسئلہ کا کیسا حل پیش کرتا ہے اس کا دار و مدار خود مسئلہ کی نوعیت پر ہے۔ اکثر سماجی اور خاندانی مسائل سیدھے سادے ہوتے ہیں۔ جن کے سیدھے سادے حل تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ مسئلہ اور مسئلہ کا حل بیان کرنے سے فن پر کیا ہمتی ہے اس کا تنقیدی جائزہ ہر ادبی تخلیق کا خصوصی تجربہ کر کے لیا جاسکتا ہے۔ ان معاملوں میں تعمیمات گمراہ کن ثابت ہوتی ہیں۔ لیکن اگر فنکار کسی پیچیدہ اور مشکل مسئلہ کا حل پیش نہیں کر سکتا تو اس کی بے بسی کو اسکی کمزوری، دانستہ گریز یا حقیقت سے فرار سمجھنا مناسب نہیں۔ انسان کی جذباتی اور اخلاقی زندگی کے اکثر وحشیہ مسائل ایسے ہی حوصلہ شکن اور پراسرار مسائل ہیں۔ ان کا ادب عموماً ایسے ہی مسائل سے سروکار رکھتا ہے یہ ادب تشخیص مرض تو کرتا ہے لیکن علاج تجویز نہیں کرتا۔ پتہ نہیں ہمלט، مادام بواری، اینا کارے نینا، ولی لومین اور بابو گوپی ناتھ کا علاج کیا ہے۔ رہا مہا لکشمی کا پل تو کام دار میدان کا جاہل سے جاہل مزدور بھی آپ کو اس کا علاج سمجھا دے گا۔ زندگی کی پراسرار..... قوتوں کے سامنے بڑے فنکار کی حیرانی اور بیچارگی ہمارا احترام مانگتی ہے۔ ہماری تنقید ایسے جملوں سے بھری پڑی ہے کہ فنکار مسئلہ پیش کرتا ہے حل نہیں

بجھاتا۔ فنکار کا ذہن الجھا ہوا ہے یا صاف نہیں ہے، فنکار اندھیرے میں ہاتھ پیر مار رہا ہے یا خلا میں بھٹک رہا ہے، فنکار کی کوئی سمت یا منزل نہیں ہے وغیرہ وغیرہ۔ یہ جملے اس طفلانہ ذہنیت کے غماز ہیں جو لیڈر شاعر کی انگلی پکڑے زندگی کے میلے میں گھومنا چاہتی ہے۔ فنکار قاری سے بھی ذہنی بلوغت اور پختگی کی توقع رکھتا ہے تاکہ قاری اس کے کندھے سے کندھا ملا کر، زندگی کی اُن المناک وادیوں کا نظارہ کر سکے جو فنکار کے عقاب تنہیل کی زد میں ہیں۔

اگر فنکار صنعتی نظام کی برائیوں کا ذکر کرتا ہے اور ان برائیوں کو دور کرنے کا کوئی دوا علاج نہیں بتا سکتا تو اس کی وجہ یہ ہے کہ مسئلہ بذات خود اتنا گہرا، الجھا ہوا اور دیوبیکل ہے کہ ایک فنکار سے مطالبہ کہ وہ اپنی غیر اطمینانی کی وجوہات کے ساتھ ساتھ ان کا علاج یا حل بھی پیش کرے غلط ہے۔ جہاں تک فن کا تعلق ہے کسی نظام یا کسی طریقہ حیات سے اس کی غیر اطمینانی کافی ہے۔ ادب بعض ایسی باتوں کو ہمارے شعور پر لاتا ہے جنہیں ہم غیر شعوری طور پر محسوس تو کرتے ہیں لیکن انہیں فکر و خیال کی سطح پر جان نہیں پاتے کسی چیز کی آگہی حاصل کرنے کا مطلب ہے اسے سمجھنا مسئلہ کو آپ نے ایک مرتبہ سمجھ لیا تو حل کے ہزار راستے بجھائی دیں گے۔ فنکار سے آپ یہ مطالبہ مت کیجیے کہ صنعتی نظام کے نعم البدل کے طور پر وہ کیا پیش کرتا ہے۔ ممکن ہے پیش کرنے کے لیے اس کے پاس سوائے ماضی کی یادوں کے اور کچھ نہ ہو۔ اگر اس کی غیر اطمینانی آپ کو صحیح اور سچی معلوم ہوتی ہے، تو اس غیر اطمینانی کی روشنی میں نعم البدل خود آپ تلاش کیجیے..... آپ کا دریافت کیا ہوا نعم البدل واقعی نعم البدل ہے یا نہیں اس کا فیصلہ پھر فنکار پر چھوڑ دیجیے۔ آپ جراثیم تلاش کرتے ہیں اپنے خون میں دوزا کر ان کا تجربہ کرنا فنکار کا مقدر ہے۔

اب ذرا پیشین گوئی کا معاملہ کیجیے۔ میں کہہ چکا ہوں کہ شاعر نہیں جانتا کہ کل کیا ہونے والا ہے۔ وہ صرف وہی دیکھتا ہے جو اس کے ارد گرد پیش آتا ہے۔ دنیا کے ادب کا بہت بڑا حصہ جو کچھ ہے اس سے سروکار رکھتا ہے۔ کیا ہونا چاہیے اور کیا ہونے والا ہے اس سے اسے سروکار نہیں۔ لیکن ہمارا یہ بیان بھی جزوی صداقت کا حامل ہے۔ شاعری جزوِ یست از پیغمبری بھی ہے۔ شاعروں نے تری کال درشن کے دعوے بھی کیے ہیں اور یہ دعوے صحیح بھی کر بتائے ہیں اپنی شاعری کے آئینہ میں آنے والے دور کی دھندلی سی ایک تصویر بتانے کے شاعر کے حق کو ہم سب نہیں کر سکتے۔ پیغمبرانہ شاعری اپنی گونا گوں فنکارانہ صفات کی وجہ سے ہمیشہ بڑی شاعری کا جزو رہی ہے۔ شاعر اپنے تجربات، مشاہدات اور فکر کی روشنی میں اس دنیا کی جھلکیاں بتا سکتا ہے جو مستقبل کے بطن میں پروان چڑھ رہی ہے۔ آنے والی دنیا کا اس کا تصور رجائی بھی ہو سکتا ہے اور قنوطی بھی۔ اس تصور کی اثر آفرینی کا دار و مدار اس بات پر ہے کہ اس کی بنیاد امید یا خوف کے اُن حقیقی جذبات پر قائم ہو جو حالاتِ حاضرہ کے حقیقت پسندانہ مطالعہ کا نتیجہ ہوں، ورنہ اس بات کا امکان ہے کہ ایسی شاعری اگر ایک طرف سہل رجائیت اور آرزو مندی کا شکار ہو جائے گی تو دوسری طرف اعصاب زدگی اور کابوس کا۔ فنکار کے لیے ضروری ہے کہ وہ سہل رجائیت اور گھن لگانے والی قنوطیت دونوں کو Transcend کر جائے Prophet of Doom

بھی اتنا ہی بور ہوتا ہے جتنا خوش آئند مستقبل کی میٹھی میٹھی باتیں کرنے والا۔

ایک معنی میں بیسویں صدی ادب میں پیشین گوئی کے عنصر کی تجدید کی صدی ہے۔ ویسے آپ دیکھیں تو تجدید کا یہ عمل رومانی شاعروں ہی سے شروع ہو گیا تھا۔ گویا صنعتی انقلاب اپنے ساتھ ساتھ مستقبل کا خوف اور امید دونوں کے عناصر لے کر آیا۔ ایسا ہونا ضروری بھی تھا۔ صنعتی انقلاب انسان کی تمدنی زندگی کا اتنا زبردست موڑ تھا کہ فنکار قدرتی طور پر انسان کے مستقبل کے متعلق سوچنے پر مجبور ہوا۔ دلیم بلیک کی تو پوری شاعری ایک درعنا Visionary کی شاعری ہے۔ شیلی کی شاعری کی ایک بڑی خصوصیت اور سہل رجائیت کی وجہ سے اس کی کمزوری بھی اس کی پیشین گوئی کا عنصر ہے۔ وکٹورین عہد تو یوں بھی پیغمبروں سے بھرا ہوا ہے۔ وکٹورین عہد اگر ایک طرف خوش آئند مستقبل کے خوابوں کا آئینہ دار ہے تو دوسری طرف آرنلڈ کی شاعری میں اس بیج کو بھی پروان چڑھا رہا ہے جو آگے چل کر اس کا بوس کو جنم دینے والا تھا جس سے بیسویں صدی کا ادب عبارت ہے۔

در اصل صنعتی انقلاب نے لکھنے والے کو انسان کے مستقبل کے متعلق نہایت ہی سنجیدگی سے سوچنا کر دیا۔ مستقبل کی فکر کا یہ عنصر آپ کو عہد وسطیٰ اور نشاۃ الثانیہ کے ادب میں نظر نہیں آئے گا وہاں پر فردا کا مطلب اس زمانی اکائی سے ہے جو ابدیت سے منسلک ہے۔ ابدیت کا تعلق مادی دنیا سے کم اور روحانی دنیا سے زیادہ ہے۔ لیکن رومانی تحریک سے لے کر ہمارے زمانہ تک فنکاروں کو انسان کے مستقبل کی تشویش نے جس طرح پریشان کیا ہے اس کی مثال ادب کی تاریخ میں ملنا بہت مشکل ہے۔ صنعتی انقلاب اور سائنسی ایجادات سے گویا انسانی ارتقاء کا ایک نیا دور شروع ہوتا ہے فنکاروں کو جس فکر نے حواس باختہ کیا ہے وہ یہ ہے کہ آنے والے زمانہ کا انسان اس معنی میں انسان بھی رہے گا یا نہیں جس معنی میں ہم اسے انسان سمجھتے ہیں۔ نئے انسان کی جو تصویریں سائنس فکشن اور بکسلے اور آرویل کی فنفا سی پیش کرتی ہیں وہ اس قدر حوصلہ شکن اور بد دل کرنے والی ہیں کہ آدمی کا انسان پر پورا اعتماد ٹوٹ پھوٹ کر رہ جاتا ہے بیسویں صدی کا ادب اضطراب اور خلفشار کا ادب ہے۔ آدمی آدمی سے کبھی اتنا مایوس نہیں ہوا تھا جتنا وہ اس صدی میں ہوا ہے۔ صنعتی انقلاب کی پیدا کی ہوئی دنیا ان دیکھی قوتوں کے زور پر ان دیکھی منزلوں کی طرف بھاگی جا رہی ہے۔ اس بھگدڑ میں مانوس قدریں، روایتیں اور اسالیب حیات چکنا چکنا چور ہو گئے ہیں۔ فنکار کبھی اس اندھی بھاگتی ہوئی دنیا کے ساتھ نہیں رہا۔ دولت، اقتدار اور مادی آسائشوں کے پیچھے بھاگتی ہوئی دنیا کو بھی فنکار کی ضرورت نہیں رہی۔ فنکار کی سماج سے یہ علیحدگی Alienation جو ہمارے زمانے میں اپنی انتہا کو پہنچی ہوئی ہے اس کے بیج صنعتی انقلاب کے آغاز ہی میں دیکھے گئے تھے۔ مغربی ادب کا مطالعہ آپ کو بتائے گا کہ صنعتی انقلاب فنکار کے لیے بڑی حد تک کڑوی گولی ہی ثابت ہوا ہے انگلستان جو صنعتی انقلاب کی جنم بھوم ہے اور یورپ جہاں یہ انقلاب پروان چڑھا دونوں جگہ کا ادب فنکار اور مشین کی رقابت ہی کی داستان سناتا ہے۔ تحقیق کرنے پر گننام اور معمولی شاعروں خصوصاً ایسے قشاعروں کے یہاں جنہوں نے اسٹیشن ماسٹری سے رٹائر ہونے کے بعد خن گوئی کا مشغلہ اختیار کیا ہزار پانچ ہار شعروں پر مشتمل ایسی طویل نظموں کی مثالیں مل جائیں گی جن میں بھاپ کے انجن کو مسیجائے وقت کہا گیا

ہے، لیکن اعلیٰ اور سنجیدہ ادب کے نمائندہ لکھنے والوں میں ایک فنکار ایسا نظر نہیں آتا جو جہانِ نو ہو رہا ہے پیدا کا مژدہ جاں فزا سنا تا۔ وہ ریٹائرڈ اسٹیشن ماسٹر جو بغلیں بجاتے تھے کہ مشینوں کے آنے سے گھوڑوں اور بیلوں کی مشقت کم ہوگئی اتنی سی بات نہ دیکھ سکتے تھے کہ کارخانوں میں مشینوں کو چلانے کے لیے چھوٹے چھوٹے بچوں سے کیسی تن توڑ محنت کا کام لیا جا رہا ہے۔ صنعتی انقلاب سے فنکاروں کی برکشتگی کی وجوہات مختلف تھیں۔ سماجی سطح پر صنعتی انقلاب نے ایک ایسے طبقہ کو جنم دیا تھا جس کی زندگی کی قدریں اس قدر مادیت پسند، غیر انسانی اور ہوس پرست نہ تھیں کہ فنکار اس طبقہ کو انسانی اور اخلاقی بنیادوں پر قبول کر ہی نہ سکا۔ بورژوازیوں سے فنکار کی یہ لڑائی آج بھی ختم نہیں ہوئی۔ صنعتی انقلاب نے جس جاہ پرست، اقتدار پسند، نمائشی اور کاروباری آدمی کو جنم دیا تھا اس کے لیے انسان کی روحانی تہذیبی اور جمالیاتی روایتوں کی کوئی اہمیت نہیں رہتی تھی۔ دولت اور دولت سے حاصل ہونے والی مادی آسائشیں اور سماجی اقتدار کے سامنے وہ ہر چیز کو کمتر سمجھتا تھا۔

ادب اور آرٹ میں اول تو اسے دلچسپی ہی نہیں رہی تھی اور اگر اتفاق سے پیدا ہوتی بھی تو غلط وجوہات کی بنا پر۔ یعنی ادب اور آرٹ کا استعمال بھی وہ اپنی سماجی بلند نشینی کی زیبائش کے طور پر کرتا۔ اس طبقہ نہ جس سماجی اخلاقیات کو جنم دیا وہ اخلاقیات بھی فنکار کو کبھی قبول نہیں رہی اور آج بھی نہیں ہے کیونکہ اس اخلاقیات کی بنیاد حد درجہ کاروباری اور مصلحت اندیشانہ رویوں پر قائم ہے۔ صنعتی انقلاب کے آغاز سے لے کر آج تک کا ادب اس آدمی کو مسترد کرتا رہا ہے جس کا آئیڈیل جسمانی جذباتی اور روحانی سطح پر بھرپور انسانی زندگی نہیں بلکہ زراں دوزی، ہوس پرستی اور مادہ پرستی رہی ہے۔ انیسویں اور بیسویں صدی کا ادب کھوئے ہوئے انسانی رشتوں، پائدار اخلاقی قدروں اور جاندار روایتوں کی تلاش کا ادب ہے۔ جو کچھ سامنے ہے اور ہو رہا ہے اس سے بے پناہ نفرت، اور غیر اطمینانی نے اس ادب کو احتجاجی باغیانہ اور بے قرار روح عطا کی ہے۔ صنعتی دور کا ادب بے چین اور زخمی اعصاب کا ادب ہے۔ مشینوں نے انسان سے کیا چھینا ہے مشینوں کی حکمرانی میں انسان اپنی غیرت، احساسِ مروت اور انسانیت کو کس طرح برقرار رکھ سکتا ہے۔ یہ وہ سوالات ہیں جن کا جواب تلاش کرنے کی کوشش بیسویں صدی کے فنکاروں نے کی ہے۔ اپنی اس تلاش میں کبھی وہ ماضی کی طرف الپجائی ہوئی نظروں سے دیکھتے ہیں کبھی فطرت کی طرف لوٹ جانے کی بات کرتے ہیں، کبھی جنسی جہلت کے پراسرار تاریک سایوں میں پناہ ڈھونڈتے ہیں، کبھی قدیم تہذیبوں اور تمدنوں اور آغوشِ فطرت میں پلنے والے معصوم وحشیوں کی زندگی کو آدرس کے طور پر دیکھتے ہیں غرض یہ کہ رومانی شاعروں نے جن جذباتی میلانوں کو ایک زمانہ میں روشناس کرایا تھا وہی میلانات رنگ بدل بدل کر بدلے ہوئے حالات کے تحت نت نئے نقوش پا کر بیسویں صدی کے ادب میں اپنی جھلکیاں دکھاتے رہے ہیں۔ رومانیت سے گریز کی باتیں تو سبھی کرتے ہیں۔ لیکن رومانیت ہے کہ کیا ایلٹ اور کیا اقبال، کیا راشد اور کیا اختر الایمان سبھی کو اپنے کلنگھ میں جکڑے ہوئے ہے۔ بیسویں صدی کے اسالیب زندگی اور اسالیب فن سب پر رومانی حسیت کا غلبہ ہے۔ ہمارا اور آپ کا زمانہ وہ زمانہ ہے جس میں صنعتی انقلاب ٹکنولوجیکل انقلاب میں بدل رہا ہے وہ مسائل جو اس انقلاب کے آغاز کے ساتھ پیدا

ہوئے تھے ختم نہیں ہوئے بلکہ اور شدید ہو گئے ہیں۔ صنعتی تمدن کی کرسنگی، بے حس چمک دمک، کھال میں پھریریاں پیدا کرنے والی گھن گرج، بناوٹ، بد صورتی اور بے معنویت کے خلاف جو احتجاج گوئے، درڈ زورتھ، لارنس، بادلیئر اور ایلیٹ نے کیا تھا وہی احتجاج اپنے طور پر آج کا وہ نوجوان کر رہا ہے جو ستھرے ریشمی بالوں اور پھولوں کی مالاؤں اور شوخ رنگ کپڑوں اور سنگیت کی دھنوں اور جسمانی لمس کے جادو کے منتر کے ذریعہ اس اپنی راکھشش کو زیر کرنا چاہتا ہے جو جوہری بموں کو ہاتھوں پر اچھالتا پورے کرہ ارض کو اپنے قدموں تلے روند رہا ہے۔

جب شاعر فطرت کے حسن کی بات کرتا تھا تو اسے رومانی گریز کا شکار گردانا جاتا تھا۔ فطرت کی آغوش میں جینے، فطرت سے ہم آہنگ ہو کر جینے کی باتیں ان لوگوں کو نہایت مضحکہ خیز لگتی تھیں جو فطرت کے فاتح بن کر نکلتے تھے۔ ان فطرت پرست شاعروں کا کلام آج Ecology کی کتابوں کے پس منظر میں پڑھئے۔ ان کی بات اب آپ کو آسانی سے سمجھ میں آجائے گی۔ شاعر اپنے فن کے ذریعہ ہم میں ہمارے گرد و پیش کی آگہی پیدا کرتا ہے۔ وہ ہمیں بتاتا ہے کہ ہم کیا کھو بیٹھے ہیں اور یہ بھی بتاتا ہے کہ ہم نے جو کچھ پایا ہے اس سے ہمارے ساتھ کیا سلوک کیا ہے۔ درڈ زورتھ کی فطرت پرستی پر ہکسلے کا مضمون پڑھ کر فطرت پرستی کو پیٹ بھروں کی ذہنی عیاشی سمجھنے والے لوگ جو بات بھولتے ہیں وہ محض اتنی سی ہے کہ درڈ زورتھ کا ذہن اس دکاندار کا ذہن نہیں ہے جو کرومیم اور پلاسٹک کی دکان میں بیٹھا مسلسل بارہ گھنٹہ تک موٹروں اور رکشاؤں کا دھواں اپنے پھپھڑوں میں بساتا رہتا ہے اور اسے احساس تک نہیں ہوتا کہ ہر نفس کہ درمی آید خالص کاربن ڈائی آکسائیڈ می باشد۔ لاعلمی اور بے حسی بھی اپنی جگہ ایک نعمت ہے لیکن ایسی نعمتوں کا کفران تو فکار کا دیرینہ مشغلہ ہے۔ درڈ زورتھ کو پڑھنے کے یوں تو بہت سے طریقے ہیں ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ اسے سائنس فکشن کی روشنی میں پڑھا جائے، کیونکہ سائنسی داستانیں ہمیں بتاتی ہیں کہ کل کی دنیا کیا ہوگی۔ اس سلسلہ میں Ray Bradbery کا مطالعہ کیجیے اور دیکھیے کہ مستقبل کی اس دنیا کے لوگ جس میں درڈ زورتھ اور اس کی فطرت دونوں کا کوئی دخل نہیں کس قسم کے لوگ رہ گئے ہیں۔

فطرت سے ہم کٹ گئے ہیں۔ دنیا جس طرح سمٹ رہی ہے، گاؤں جس طرح شہروں میں ضم ہوتے جا رہے ہیں اور چھوٹے شہر جس طرح بڑے شہروں میں بدل رہے ہیں انھیں دیکھتے ہوئے اب یہ امید بھی نہیں کی جاسکتی کہ ہم دوبارہ فطرت سے اپنا حیاتی رشتہ قائم کر سکیں گے۔ ہمارے بڑے شہروں کی زندگی نہ صرف فطرت سے کٹی ہوئی ہے بلکہ اس زندگی کی تہذیبی اور معاشرتی بنیادیں بھی کھوکھلی ہیں کیونکہ آج کی شہری زندگی لوگوں کے اس بے پناہ ہجوم سے تشکیل پائی ہے جو صرف دور و نیاں کمانے کے اسفل مقصد کے تحت ایک جگہ جمع ہو گئی ہے۔ اس بھیڑ کے پاس کوئی ایسی مرکزی تہذیبی روایت نہیں جو مختلف لوگوں کو باہم سماجی اور تہذیبی طور پر منسلک کر سکے۔ نئے شہروں نے انسانوں کے لیے نئے اخلاقی نفسیاتی اور سماجی مسائل پیدا کیے ہیں۔ بیسویں صدی کا ادب انہی مسائل کے عرفان و آگہی کی کوشش کرتا ہے۔ جدید صنعتی شہر کے لینڈ اسکیپ کو لفظوں میں قید کرنے کا آغاز بادلیئر کی شاعری سے ہوا تھا اور یہ سلسلہ آج تک جاری ہے۔ لیکن جدید صنعتی شہر کی زندگی کو ادب اور آرٹ

کا موضوع بنانے کا مطلب ہرگز یہ نہیں ہے کہ فنکار نے صنعتی نظام سے مصالحت کر لی ہے۔ اشتراکی شاعروں کے علاوہ فنکار کا صنعتی نظام کی طرف رویہ ابھی تک مخاصمانہ ہے۔ نہ صرف یہ کہ وہ پلٹ پلٹ کر زرعی تمدن کی طرف حسرت آلود نظروں سے دیکھتا ہے بلکہ اس کی علامتوں کا سرمایہ تک وہی ہے جو زرعی تمدن کا بخشا ہوا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ایسی آوازیں بلند ہوتی رہی ہیں کہ فنکار کو چاہیے کہ وہ مشینی ایجادات کو بھی اسی طرح اپنی شاعری میں جذب کرے جس طرح مثلاً اس نے درختوں، کھیتوں، دریاؤں، کنوؤں، جھونپڑوں اور محلوں کو جذب کیا ہے۔ یعنی انھیں محض اشیاء کے طور پر نہیں بلکہ علامتوں کے طور پر بھی استعمال کرے تاکہ اس کے فن کے ذریعہ مشینیں بھی انسان کی جذباتی اور جمالیاتی زندگی کا اسی طرح جزو بن جائے جس طرح درخت پھول ندیاں اور پہاڑ بن گئے ہیں لیکن جیسا کہ Edith sitwell نے بتایا ہے کہ مشین کو Acclamatize کرنے کا یہ کام ریل گاڑی سے آگے نہیں بڑھا۔ ادب اور خصوصاً فلم میں ریل گاڑی کا استعمال نہ صرف ایک شے کے طور پر بلکہ علامت کے طور پر بھی کیا جاتا رہا ہے۔ دراصل ریل گاڑی انسانوں سے علیحدہ اپنی معنویت اور اپنا حسن آپ پیدا کرنے میں کامیاب ہوئی ہے جب کہ دوسری مشینی اشیاء انسانوں سے الگ اپنی معنویت نہیں رکھتیں۔ گڈز ٹرین بھی رات کے سنانے میں چٹختی چٹکھاڑتی گزرتی ہے تو اس کی ایک کیفیت ہوتی ہے۔ ادب میں ریل گاڑی سے جو کام نکالے گئے ہیں ان پر ایک علیحدہ مضمون کی ضرورت ہے۔ دوسری مشینی ایجادوں کا ایسا پہلو دار استعمال نہیں ملتا۔ یہ بات کہنی تو بہت آسان ہے کہ ایسا استعمال ہونا چاہیے لیکن اگر نہیں ہو رہا ہے تو اس مسئلہ پر بھی غور کرنا چاہیے کہ مشینی اشیاء میں ایسی کون سی خصوصیات ہیں جو انھیں ابھی تک ہمارے تخلیقی مزاج کا جزو بننے نہیں دے رہی ہیں۔ آخر درخت اور مل کی چمپی میں کوئی نہ کوئی تو فرق ہوگا کہ ایک سے ہم حیاتی رشتہ قائم کر سکتے ہیں اور دوسرے سے نہیں۔ مشینوں کی تعریف اور ان کی قصیدہ خوانی سے یہ کام نہیں ہو سکتا۔ مشینوں کو Glorify اور Romanticize کرنے سے بھی کوئی مقصد برآمد نہیں ہوتا۔ صنعتی نظام آیا ہے تو اب یہ جم کر رہے گا بھی محض ہماری خواہشوں کے زور پر وہ ٹلنے والا نہیں۔ اس لیے یہ سوچنا کہ فنکاروں نے اس نظام کو نیست و نابود کرنے کی کمر باندھی ہے غلط ہے۔ البتہ اگر فنکار اس نظام سے مصالحت نہیں کر سکے تو اس کی وجوہات کو سمجھنا چاہیے۔ صورت موجود فنکار اور صنعتی نظام کا رشتہ باہمی کشمکش کا رشتہ ہی ہو سکتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ یہ رشتہ صحت مند رشتہ نہیں ہے۔ یعنی فنکار اپنے گرد و پیش کے نظام سے کبھی ختم نہ ہونے والا تصادم مول لے کر نہ صرف اپنی ذات کے لیے بحران گھڑا کرتا ہے بلکہ اپنے فن کے لیے بھی قسم قسم کی مشکلات پیدا کرتا ہے۔ لیکن یہ سمجھنا بھی ہماری ذہل فکری ہے کہ اس تصادم کا حل تنہا فنکار کے اختیار کی بات ہے گویا یہ محض فنکار کی ضد، کج فکری اور لامرگزیت ہے جو اسے اپنے گرد و پیش سے ہم آہنگ ہونے نہیں دیتی۔ ادبی تاریخ کا مطالعہ آپ کو بتا دے گا کہ فنکار نے اپنے معاشرہ سے علیحدگی اور اجنبیت کو دور کرنے کی ہمیشہ کوشش کی ہے لیکن خود معاشرتی حالات کی اپنی بددیہدوں نے اس کی کوششوں کو کامیاب ہونے نہیں دیا۔ روس کے اشتراکی انقلاب نے فنکاروں کو ایک نئی امید سے سرشار کیا تھا لیکن یہ امید بھی مایوسی سے کیسے بدل گئی اس کی تاریخ سے ہم بے خبر نہیں۔ صنعتی دور نے

جس قسم کی سیاسی اور اقتصادی رجائیت کو جنم دیا تھا وہ شعلہ مستعجل ثابت ہوئی اور فنکار جہاں تھا وہیں رہا۔ فنکار اور بورژوازی سماج کے بیچ خلج پیدا ہو گئی ہے اور..... فنکار ایک کنارے پر کھڑا ہوا ہے اور افراد معاشرہ دوسرے کنارے پر اور دونوں ایک دوسرے کی بات تک نہیں سمجھ رہے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دونوں کے فنی سروکار اور وابستگیاں ہی بدل گئی ہیں اور دونوں کے بیچ مصالحت کا میدان تنگ سے تنگ تر ہوتا جا رہا ہے۔ ترسیل کے عوامی ذریعوں پر پلا ہوا معاشرہ سستی، عارضی اور بیجان خیز تقریح کا طالب ہے اور فنکار محسوس کرتا ہے کہ مقبول عام ادب کے تقاضوں کی سطح پر گر کر وہ فن کے اعلیٰ معیاروں اور قدروں کا تحفظ نہیں کر سکے گا۔ عوام تک پہنچنے کی فنکار کی اپنی تمام کوششیں اب تک ناکامیاب ہو چکی ہیں اور آہستہ آہستہ اس کے دل میں یہ خوف شدید تر ہوتا جا رہا ہے کہ شاید عوام کو ادب اور آرٹ کی ضرورت ہی نہیں رہی۔ یعنی ایسا انسان جنم لے رہا ہے جسے اب اُن تہذیبی سرگرمیوں کی ضرورت نہیں رہی جو زرعی نظام کے انسان کی جذباتی اور روحانی ضرورتوں کی سیرابی کا کام سرانجام دیا کرتی تھیں شاعری کی موت، ناول کی موت، ڈرامے کی موت کے اعلانات ہم روز سنا کرتے ہیں۔ مارشل مک لوبان نے تو چھپے ہوئے لفظ کی موت کا اعلان کر دیا ہے۔ صاف بات ہے کہ اپنی حیاتیاتی بنیادوں پر ٹکنو لوجی کی اس یلغار کو فنکار کسی طرح برداشت نہیں کر سکتا۔ ٹکنو لوجی سے اس کی بھٹنا بٹ سمجھ میں آنے والی بات ہے۔ فنکار کے لیے مسئلہ اب صرف یہی نہیں رہا کہ نئے حالات میں..... اور یہ حالات تخلیق فن کے لئے سازگار حالات نہیں ہیں..... فن کی حفاظت کیسے کی جائے، بلکہ اس کے سامنے اس سے بھی زیادہ اہم اور بنیادی مسئلہ آن کھڑا ہوا ہے کہ ٹکنو لوجی جس دنیا کو جنم دے رہی ہے اس دنیا میں انسان کی انسانیت کو کیسے برقرار رکھا جائے۔ جس تشویشناک سنجیدگی سے آج کا فنکار Dehumanization کے مسئلہ سے الجھ رہا ہے۔ وہ آج کے حوصلہ شکن حالات میں فنکار کی انسان دوستی کا بہترین ثبوت ہے۔ یعنی فنکار کو یہ بات منظور ہی نہیں کہ آدمی بنیادی طور پر اتنا بدل جائے کہ وہ آدمی ہی نہ رہے۔ آدمی اپنی انسانی خصوصیات کھو کر ایک چلتا پھرتا مشین بن جائے اور اس کی جذباتی جبلتی اور روحانی ضرورتیں وہ نہ رہیں جو ”فطری انسان“ کی تھیں تو فنکار کو ایسے آدمی اور اس نظام میں جو ایسے آدمی کو پیدا کرتا ہے کوئی دلچسپی نہیں۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ ذات کی تلاش اپنی جڑوں کی تلاش، انسان کے بنیادی انسانی رشتوں اور انسانی خصوصیات کی تلاش، جدید ادب کا بنیادی اور اہم ترین سروکار رہا ہے۔ اسی تلاش کا عمل فنکار کو مجبور کرتا ہے کہ وہ انسان کے ماضی کو سمجھے، یعنی انسان کا مطالعہ وہ زمان و مکان کے پس منظر میں کرے۔ انسان محض چند تاریخی حالات کا پیدا کردہ ہی نہیں ہے بلکہ کائنات کی عظیم اور پراسرار قوتوں کی پیداوار بھی ہے۔ وہ فطرت کا فاتح ہی نہیں بلکہ درخت پہاڑ پانی اور ہوا ہی کی طرح فطرت کا پیدا کردہ اور فطرت کا جزو بھی ہے۔ فطرت کی قوتوں سے انسان کا رشتہ ازلی اور ابدی ہے۔ خود اپنی ذات کے لیے خطرناک نتائج پیدا کیے بغیر وہ اس رشتہ کو توڑ نہیں سکتا۔ انسان کے تمدنی ارتقاء کا ہر دور اس رشتہ کو کمزور کرتا رہا ہے۔ لیکن پھر بھی انسان کسی نہ کسی طرح اس رشتہ کو برقرار رکھ سکا ہے۔ دراصل زرعی نظام کی بنیاد انسان اور فطرت کے باہمی اور براہ راست رشتہ پر ہی قائم تھی۔ زرعی نظام میں بھی شہری سماج کے وہ طبقات جو فطرت سے کٹ کر..... زیادہ مصنوعی

بن گئے تھے ان میں فطرت کا نوستالجیا مختلف تخلیقی صورتوں میں ظاہر ہوتا تھا۔ مغربی ادب کی Pastoral روایت جو دیہاتوں اور چرواہوں کی زندگی کو پیش کرتی ہے اسی نوستالجیا کی ترجمان ہے۔ رومانی شاعروں کی فطرت پسندی شہری تمدن کے خلاف زبردست بغاوت ہے۔ لیکن رومانی شاعر بھی ایک پیچیدہ اور سوفسطائی شہری تمدن کی پیداوار تھے۔ فطرت کے ساتھ جینا نہ ان کے لیے ممکن تھا نہ انھیں میسر تھا۔ اُن کی فطرت پسندی اپنی تمام رعنائیوں کے باوجود محض ایک رومانی گریز ہے

فطرت اور انسان کے بیچ جو ایک کمزور سا لگاؤ رہ گیا تھا صنعتی انقلاب نے اس پر ایک کاری ضرب لگائی۔ وہ معاشرہ جو صنعتی انقلاب کے بعد وجود پذیر ہوا وہ مکمل طور پر انسان کا بنایا ہوا تھا۔ یعنی انسان اب اپنی ہی بنائی ہوئی چیزوں میں گھرا ہوا تھا۔ اس کے برخلاف فطرت کی دنیا ان چیزوں پر مشتمل تھی جو فطرت کی بنائی ہوئی تھیں۔ دریا پہاڑ سمندر درخت پھول یہ انسان کے بنائے ہوئے نہیں تھے بلکہ ان کا ناتی قوتوں کی تخلیق تھے جنہوں نے خود انسان کو پیدا کیا تھا اور اس طرح انسان فطرت کی تخلیقات کے ساتھ ایک حیاتیاتی رشتہ میں بندھا ہوا تھا۔ انسان کے لیے مسئلہ یہ تھا کہ اس رشتہ کو توڑ کر وہ انسان کتنا رہا ہے جدید ادب اسی کا پیمانہ ہے جس انسان میں فنکار کو دلچسپی رہی ہے وہ وہی انسان ہے جس کا فطرت کے ساتھ رشتہ قائم ہے کیونکہ اس انسان کو فنکار سمجھتا ہے۔ اس انسان کو فنکار نہیں سمجھ رہا ہے جو صرف اپنی بنائی ہوئی دنیا میں جیتا ہے فن کا تعلق انسان کی جذباتی اخلاقی اور روحانی کشمکش سے رہائی ہے۔ یہ کشمکش اس آدمی کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتی جو فطرت اور مافوق الفطرت قوتوں سے کٹی ہوئی مادی اور سیکولر دنیا میں احساس اور جذبہ سے عاری ایک میکاکی زندگی گزارتا ہے مشین کی حکومت دل کے لیے موت ثابت ہوئی ہے۔ خود انسان روح سے عاری ایک پرچھائیں بن گیا ہے۔ وحید اختر کو اس بات پر غور کرنا چاہیے کہ جس آدمی کی اپنی روح کا ٹھکانہ نہ ہو وہ بھلا مشینوں کو کیسے ”روحانیا یگا۔“ جدید فنکار مشینوں کو Acclimatize کیا کرے گا جب کہ اس کا پورا مسئلہ آج کے انسان کو Humanize کرنے کا ہے۔!

انسان نے بھاپ انجن اور نیون لائٹ کی جو نئی دنیا بنائی ہے اس میں فطرت کا مقام باغ کی صورت میں آرائش اور چڑیا گھر کی صورت میں محض نمائش کا رہ گیا ہے۔ نہ اب چھتوں پر نیم کی چھتہا رہے نہ منڈیوروں پر چڑیاں چبکتی ہیں۔ ایومینیم اور پولاد کی چکا چونڈ کرنے والی کھنکھاتی دنیا میں آدمی اپنی خود کھفگی کو سینہ سے چمٹائے ہانپ رہا ہے اور فطرت کی وہ حیات پرور قوتیں جنہوں نے اسے جنم دیا تھا اس کے لیے اپنی تمام معنویت کھو چکی ہیں۔ آج سے پہلے انسان نے جن تمدنی نظاموں کو جنم دیا تھا ان میں وہ فطرت سے اپنا لگاؤ کسی نہ کسی طرح قائم رکھے ہوئے تھا۔ فطرت ہی نہیں بلکہ مافوق الفطرت طاقتوں کے ساتھ بھی اس کا رشتہ استوار تھا۔ اب تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مذہب بھی زرعی اور قبائلی تمدن کی یادگار ہے اور صنعتی تمدن کی مادہ پرستی روحانیت کی نہیں بلکہ سیکولرزم کی متقاضی ہے خدا اور فطرت سے کٹ کر آدمی صرف اپنی ”انسانیت“ کی چار دیواری میں محبوس ہو گیا ہے فنون لطیفہ کا سروکار انسان کے انسان سے، فطرت سے اور خدا سے تعلقات کا تحفظ اور انکشاف رہا ہے۔ سنگیت آوازوں کے ذریعہ صبح کی گلزار کیفیتوں اور رات کے پراسرار سنائوں کا بیان کرتا ہے۔ ندی کے بے پروا خرام اور سمندر کے طوفانی خروش کی گرفت

کرتا ہے۔ چڑیوں کی چہکار اور کلیوں کی چنگ کو راگ کی جوت میں بدلتا ہے۔ سنگیت کی تانیں صحراؤں کے سناٹوں، جنگلوں کی آوازوں، اور سیاروں کی گردشوں کا احاطہ کرتی ہیں۔ موسیقی کے جادو کا راز کون پاسکا ہے۔ لیکن موسیقی میں جذبات پسندی کا اب یہ عالم ہے کہ ریل کی سیٹی کارخانوں کی گھڑ گھڑاہٹ اور ٹرافک کا شور بھی سنگیت کی لہروں میں سمویا جا رہا ہے۔ موسیقی کو اپنے وقت کی آواز بنانے کا نتیجہ شور و غوغا کی شکل میں نمودار ہو رہا ہے۔

شعر و ادب کا کام بھی انسان کے اُن جذبات و احساسات کا اظہار تھا۔ جو نتیجہ تھے ایک وسیع و عریض کائنات میں زندگی گزارنے کا۔ ان جذبات و احساسات کی سطح بیک وقت ارضی بھی تھی اور آسمانی بھی۔ خوبصورت چہرے میں آدمی پھول کی شگفتگی، چاند کی صباحت اور حسنِ ازل کا نور دیکھتا تھا۔ آرزو مندی کا سلسلہ لہو کی پکار سے شروع ہو کر روحانی طلب کی حشر سامنیوں تک پھیلا ہوا تھا۔ آج اہم مسئلہ تو یہ ہے کہ فطرت اور روحانی سرچشموں سے کتنا ہوا آدمی شعر و ادب اور دوسرے فنون لطیفہ سے لطف اندوز اور فیضیاب ہونے کی اہلیت بھی رکھتا ہے یا نہیں۔ صنعتی انقلاب نے جو نیا آدمی پیدا کیا ہے وہ آہستہ آہستہ ماضی کی روایت کا احساس بھی کھوتا جا رہا ہے۔ اس کی دنیا اس قدر نئی ہے اور اتنی تیزی سے بدل رہی ہے کہ آدمی کے پاس روایت کے تسلسل کا احساس تک نہیں رہا۔ وہ حال میں جیتا ہے اور ایک نیم مدہوش دیوانے کی طرح مستقبل کی طرف بہتا چلا جاتا ہے۔ ماضی میں اس کو دلچسپی نہیں، مستقبل موہوم اور غیر یقینی ہے اور حال اس قدر پر انتشار ہے کہ نہ تو وہ اس کے دھاروں کی رفتار سمجھ سکتا ہے نہ ان کی سمت کا اندازہ کر سکتا ہے۔ اس کے احساس کی دھار کند اور جذبات کی دنیا میں گٹھل گٹھل ہوتی جا رہی ہیں۔ فنکار کا سروکار ہی انسان کی حسی اور جذباتی دنیا کی ترجمانی سے رہا ہے۔ وہ اپنے فن کے ذریعہ احساس کو زندہ اور جذبہ کو سلگتا رکھتا ہے۔ بیسویں صدی کی شاعری میں فطرت کی بازیافت کی ایک زبردست کوشش ملتی ہے۔ فنکار ایک ہاری ہوئی جنگ کو ایک نئی توانائی سے لڑتا ہوا نظر آتا ہے۔ جدید شاعر میں فطرت کی تڑپ دیکھنے کے قابل ہے۔ جو چیز اس سے چھن گئی ہے اس کی طلب اُس کے یہاں شدید سے شدید تر ہو گئی ہے۔ اسے نہ فطرت کی فتح میں دلچسپی ہے نہ ترقی اور نئی دنیا کے سہانے خوابوں میں وہ تو انسانی زندگی کے دھارے کو کسی نہ کسی طرح اس کے حقیقی اور حیاتیاتی سرچشموں سے جوڑنا چاہتا ہے اسی لیے وہ شاعری میں الفاظ کو ”خیالات“ یا ”نظریوں“ اور ”آدرشوں“ کی ترسیل و تبلیغ کے لیے استعمال نہیں کرتا بلکہ الفاظ کے آگینوں میں زندہ تصویروں کو قید کرنا چاہتا ہے۔ لفظ احساس کی آواز بنتے ہیں۔ الفاظ باہم مل کر ایک حسی پیکر تشکیل کرتے ہیں اور یہ حسی پیکر فطرت کی رعنائیوں کو اپنے دامن میں لیے ہوتا ہے۔ جدید شاعر احساس کا شاعر ہے۔ لمس، رنگ اور بو کا شاعر ہے۔ اس کے یہاں سورج اپنے رتھ پر سوار آتا ہے اور سونے والوں پر کرنوں کی پچکاری مارتا ہے۔ کنول تال میں آکاش منڈل جگمگاتا ہے اور نیلے پانیوں کے کالج پر دھنک کی کمان ٹوٹتی ہے۔ رہٹ چلتا ہے اور کنوئیں کی نفیری سے کھیت سرشار ہوتے ہیں۔ اندھیری راتوں میں برف گرتی ہے۔ کھجور کے پیڑ کے چھپے سے پیلا چاند طلوع ہوتا ہے۔ تپتے ہوئے دن کی حسینہ کا شباب دل کو برساتا ہے۔ منڈیروں پر کوئے بولتے ہیں۔ آنگن میں چڑیاں چبکتی ہیں۔ اُلی کے پیڑوں پر دھوپ اپنے پر سکھاتی ہے۔ کھڑکی کی سلاخوں سے چاندنی فرش پر ٹکڑے ٹکڑے ہو جاتی ہے۔ چوڑیاں بجتی ہیں۔ چھاگلوں کی صدا آتی ہے

سنان گلیاں قدموں کی آوازوں سے گونجتی ہیں اور درپچوں سے آدھے چہرے جھانکنے لگتے ہیں۔ پگڈنڈیاں اڑھ حسیناؤں کی طرح کھیتوں میں غائب ہو جاتی ہیں۔ گاؤں کا کچا رستہ دھول اڑاتا ہے۔ دیران مسجد کی دیوار سے گدھا پیٹھ کھجاتا ہے۔ سورج کی آنکھ لال ہے، پیلی ہے، خون آشام ہے۔ چاندنی سفید ہے نیلی ہے، ہلکی رنگ ہے۔ ہوا بانسری بجاتی ہے۔ صبح دھندلی موتیا رنگ ہے۔ گھر کی چھت پر ایک لڑکی سورج کی کرنوں میں اپنے بال سکھاتی ہے۔ سورج کا زرین چیتا اپنی گلیاں میں پچپچتا ہے اور آکاش کے جنگل میں تاروں کا لشکر اپنا پڑاؤ ڈالتا ہے۔ غرض یہ کہ جدید شاعری میں آوازوں کے شعلوں کی وہ چمک دمک، رنگوں کا وہ فشار، خوشبوؤں کی وہ لپٹیں ہیں کہ معلوم ہوتا ہے رنگ و آہنگ کی ایک پوری کائنات جاگ اٹھی ہے۔ فنکار کا احساس بیدار ہے اور یہ احساس پوری کائنات کا احاطہ کرتا ہے۔ جدید شاعری میں فطرت کا احساس ایک نئی تازگی اور توانائی لے کر آیا ہے۔ فطرت کے اس احساس کی بازیافت کو آپ فطرت کی طرف رومانی گریز بھی کہہ سکتے ہیں۔ لیکن مجھے تو رومانی گریز سے زیادہ اس میں مشینی عہد کے انسان کو اس کے فطری اور انسانی سرچشموں سے وابستہ کرنے کی کوشش نظر آتی ہے۔ جدید شاعری میں فطرت پرستی مشینی عہد کا محض رد عمل ہی نہیں بلکہ جواب بھی ہے۔

ایک ہم آہنگ، مربوط، اور تہذیبی طور پر جاندار معاشرہ اپنے تہذیبی عمل کے ذریعہ وہ علامتیں تخلیق کرتا ہے جنہیں استعمال کر کے فنکار پورے معاشرے کے ساتھ ترسیل و ابلاغ کا رشتہ قائم کرتا ہے لیکن کٹا پھٹا معاشرہ..... وہ معاشرہ جس کے افراد کسی باہمی ارتباط کے بغیر محض نان شبینہ کی تگ و دو میں الجھے ہوئے، میکائی تو اتر سے ایک تنہا اکائی کی صورت میں حرکت کرتے ہیں..... اپنا یہ تہذیبی عمل کھو بیٹھتا ہے۔ اس کے پاس کوئی ایسی مرکزی تہذیبی روایت، کوئی ایسا مابعد الطبیعیاتی فلسفہ، اخلاقی اقدار کا کوئی ایسا نظام، کوئی ایسا روحانی آہنگ نہیں ہوتا، جو اسے تہذیبی ارتباط اور سالمیت عطا کر سکے۔ صرف سیاسی گرمیاں ہوتی ہیں جو اس معاشرہ کی بھیڑ کو گرجاؤں، ہم آہنگی کے فریب میں بہتا رکھتی ہیں جلسے اور جلوس ہوتے ہیں، بیجان خیز تقریریں ہوتی ہیں، اخبار اور پمفلٹ ہوتے ہیں، سستی آفر تحسیں اور بازاری ادب ہوتا ہے، جو باہم مل کر فرد کی تنہائی، ناپائیداری، اور بے وقعتی کے احساس کو شدید سے شدید تر بناتے ہیں۔ آدمی ماضی کا شعور کھو بیٹھتا ہے، مستقبل میں اسے اعتماد نہیں رہتا، اور جہاں تک حال کا تعلق ہے وہ لمحات میں بنا ہوا، مختلف اور متضاد تجربات کے دھاروں پر بہتا ہوا ایسی انسانی زندگی گزارتا ہے جو کسی سماجی، اخلاقی اور تہذیبی نظام اقدار کی تشکیل نہیں کر سکتی۔ جس قسم کی تیز رفتار اور اعصاب شکن تبدیلیوں سے ہمارا زمانہ گزر رہا ہے وہ گراں مایہ فنی تخلیقات کے لیے سازگار نہیں ہے کیونکہ جیسا اسٹیفن اسپنڈر نے بتایا ہے کہ حال کو فنکار کے سامنے اتنا تو ثابت قدم رہنا چاہیے کہ وہ حال کی نوعیت کو سمجھ سکے اور اس کے تبلیغی مظاہر، عقیدوں، اور طرز عمل کو علامتوں اور قدروں میں بدل سکے۔ غیر مستقل معاشرہ تہذیبی طور پر بالکل ہو جاتا ہے اور وہ فنکار کو نہ تو تہذیبی علامتیں دے سکتا ہے نہ نظام اقدار۔ مریضانہ انفرادیت پسندی ایسے ہی معاشروں میں پروان چڑھتی ہے۔ اخلاق کی جگہ عوائد رسم، مذہب کی جگہ محض کھوکھلی رسومات، مسرت کی جگہ آسائش اور قدروں کی جگہ مصلحت اندیشی لے لیتی ہے۔ قدیم تمدنی معاشروں میں فرد کا اپنے پیشہ، اپنے آلات

اپنے خاندان اور افراد معاشرہ، اپنے جنم بھوم اور گرد و پیش کے ساتھ ایک زندہ اور توانا رشتہ تھا۔ ایک مابعد الطبیعیاتی نظام اقدار فرد اور کائنات کے رشتہ کو بمعنی بناتا تھا تہذیبی طور پر یہ معاشرہ علم الاضام، دنت کتھاؤں، لوک کہانیوں کے ذریعہ، نشانیوں علامتوں اور تمثیلوں کا وہ خزانہ فنکار کو عطا کرتا تھا جسے استعمال کر کے وہ اپنے داخلی تجربات کو پورے معاشرے کے لیے قابل فہم بناتا تھا۔ جو چیز فنکار کی انفرادیت اور اجتماعی تقاضوں میں توازن قائم رکھتی تھی وہ معاشرہ کی علامتیں اور تمثیلیں تخلیق کرنے کا یہی عمل تھا۔ فنکار تہذیبی روحانی اور اخلاقی سطح پر ایک شاندار روایت کا وارث ہوتا تھا۔ وہ اس روایت کے خلاف بغاوت کرتا تھا، اپنی بغاوت سے اسے ایک نئی تابندگی عطا کرتا تھا اور پھر اسی روایت کا ایک جزو بن جاتا تھا۔ صنعتی انقلاب نے جس تمدن کو جنم دیا ہے اس کا ایک نیا ہوا وارا اسی روایت پر پڑا ہے اب تو فنکار کو خود ہی کنواں کھودنا اور خود ہی پانی نکالنا ہے۔ اپنی قدریں اور اپنی علامات اسے آپ ہی تخلیق کرنی ہیں اس کے گرد و پیش کا معاشرہ کسی ایسے تہذیبی عمل سے نہیں گزر رہا ہے جو اسے اقدار و علامات کا ذخیرہ بہم پہنچائے۔ یہی نہیں بلکہ ادب اور آرٹ کے بیوپاری کرن، بازاری پن اور عامیانہ پن نے افراد معاشرہ کو ذہنی طور پر اس قدر مفلوج کر دیا ہے کہ وہ اعلیٰ ادب سے لطف اندوز ہونے کی اہلیت ہی کھو بیٹھے ہیں۔ انھیں فنکار میں دلچسپی ہی نہیں رہی۔ فنکار لوگوں سے کٹا گیا۔ اسے اس تمدن میں دلچسپی نہ رہی جو..... سطحی، مادہ پرست، افادیت پسند، اور ہر قسم کے جمالیاتی اور روحانی عنصر سے خالی تھا۔ مشینی تمدن فنکار کو جیتنے کی کوئی راہ نکال ہی نہ سکا۔ مل کی چمپنی اس کی جمالیاتی حسیت کا جزو نہ بن سکی۔ صنعتی عہد کا فنکار بھی اپنی علامات کے لیے فطرت کے سرچشموں اور ماضی کے تہذیبی خزانوں کو کھنگالتا رہا۔ انیسویں صدی کا ادب تو پھر بھی ”ترقی“ کے جذبہ سے سرشار ہو کر آنے والے زمانہ کے خواب دیکھا کرتا تھا۔ بیسویں صدی کے ادب میں ماضی کی یاد کا عنصر شدید ہے۔ شاید ہی کوئی بڑا شاعر ایسا ہو جو حسرت آلود نظروں سے اُن زمانوں کو یاد نہ کرتا ہو جب انسان کا انسان سے، سماج سے، فطرت سے اور پوری کائنات سے رشتہ بندھا ہوا تھا۔ مستقبل تو لگنو لو جیکل عہد کے کا بوس ہی کی شکل میں شاعر کے سامنے آتا ہے جب کہ ماضی فطرت کے اُن سرچشموں سے میراب نظر آتا ہے جن سے انسان حیاتیاتی طور پر مربوط ہے۔

شے ہماری روزمرہ کی زندگی میں تو آسانی سے داخل ہو جاتی ہے اور چونکہ انسان آ لے استعمال کرنے والا جانور ہے اس لیے وہ ہر اس شے کو خوشی سے استعمال کرنے لگتا ہے جو اس کے لیے کارآمد ہو۔ لیکن کسی بھی شے کو ہماری جذباتی اور احساساتی زندگی کا جزو بننے کا زمانہ لگتا ہے شے کو مرکز میں رکھ کر جب پورا معاشرہ ایک تہذیبی انجذاب کے عمل سے گزرتا ہے تب کہیں جا کر شے ہماری حسیت کا جزو بنتی ہے اور ایک تہذیبی قدر اور فنکارانہ علامت کے طور پر استعمال ہونے لگتی ہے۔ آپ ذرا اس بات پر غور کیجیے کہ ہمارے ایوان شاعری میں شمع کس کس رنگ میں جلی ہے اردو اور فارسی شاعری کے ہزاروں اور لاکھوں اشعار صرف ایک شمع کی علامت سے معنی کی کیسی رنگارنگ دنیا میں روشن کیے ہوئے ہیں۔ لیکن بجلی کی تمام کرشمہ سازیوں کے باوجود شعر میں بجلی کا استعمال محض ایک شے سے آگے نہیں بڑھ سکا۔ وجہ محض ہماری روایت پرستی اور تقلید پسندی نہیں ہے جیسا کہ پہلے

طور پر سمجھا جاتا ہے۔ وجہ صرف یہ ہے کہ روز بروز تیزی سے بدلتی ہوئی دنیا میں سائنس کی نئی سے نئی ایجادات جنم لیتی ہیں، ہمارے اعصاب کو جھنجھاتی ہیں اور ابھی ہمارے حواس کا جزو بھی بننے نہیں پاتیں کہ ان کی جگہ نئی ایجادات لے لیتی ہیں۔ بجلی کا ایک ققمہ، لپ شیز کا ایک آکارا بھی ہماری جمالیاتی حسیت کا جزو بھی نہیں بن پاتا کہ اس کی جگہ دوسرا تازہ ترین ماڈل لے لیتا ہے End of Permanency صنعتی معاشرہ کی ایک اہم خصوصیت ہے۔ ہر دس بیس پچیس سال بعد شہر کا نقشہ اتنا بدل جاتا ہے کہ آدمی اسے پہچان نہیں سکتا۔ جہاں دو منزلہ عمارت کو توڑ کر آپ نے سات منزلہ عمارت بنائی ہے، پچیس سال بعد اسی جگہ یہ سات منزلہ عمارت ایک گھائے کی چیز معلوم ہوتی ہے۔ اور آپ اسے توڑ کر چودہ منزلہ عمارت بناتے ہیں۔ آپ ہی سوچئے کہ ان حالات میں گھر، عمارتیں، ٹکڑا، چوراہے، وہ ”کیفیات“ کیسے ان سے پیدا کریں جو چیزوں میں اس وقت پیدا ہوتی ہیں جب آدمی ان سے سماجی اور جذباتی طور پر اتنا مانوس اور مربوط ہوتا ہے کہ گزرتے وقت کے چھوڑے ہوئے ایک ایک نقش کو ان کے سطح جسم پر پہچان سکتا ہے۔ فنکار کھریل کی چھت، جھکے ہوئے در و بام، پیلی کبڑی دیوار، نیم روشن گلی اور ٹھنڈے آنگن کی فضاؤں سے واقف ہے، یعنی ان فضاؤں کے تخلیقی استعمال کا گر جانتا ہے۔ فلک بوس دیوینکل عمارتیں، بڑے بازار اور بڑی دکانوں پر اس کی فنکارانہ گرفت ابھی اتنی مضبوط نہیں ہوئی کہ وہ ان کی فضاؤں کو بھی اپنی تخلیق میں کھینچ سکے۔ اول تو اس کا بیانیہ اس کا ساتھ نہیں دیتا۔ ناول کا بیانیہ جن چیزوں کے بیان پر قادر تھا، یعنی گاؤں، چھوٹے شہروں یا بڑے شہروں کی چھوٹی بستیوں کے بیان پر، ان کی جگہ شہری زندگی کی ایسی پیچیدہ شکل آگئی ہے کہ فنکار ایسی شکل کو جدید شہر کے پراگشتار، سرایع رفتار، اور اعصاب شکن نقش کے طور پر اپنے بیانیہ کے ذریعہ پیش کرنے میں بڑی دشواری محسوس کرتا ہے۔ شہری زندگی کے خاکوں کو جس کا میابی سے فلم کا آرٹ پیش کر سکتا ہے، ناول کے بیانیہ آرٹ سے اب وہ ممکن نہیں رہا۔ فلم ناول کی رقیب بن کر سامنے آئی ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ناول فلم کے مقابلہ میں اپنی بقا کی حوصلہ شکن جدوجہد میں مبتلا ہے۔ ناول کے لیے خارجی دنیا کی عکاسی کا دیرینہ کام اب مشکل ہو گیا ہے۔ ناول کا آرٹ محدود اور مخصوص فضاؤں کی کیفیتوں کے بیان کا آرٹ ہے۔ بڑے شہر ایسی کیفیتوں سے محروم ہوتے جا رہے ہیں جو ناول نگار کی فنکارانہ دلچسپی کا مرکز بن سکیں۔ کھریل کی چھت اور آنگن کی موری کو وہ فن میں استعمال کر سکتا تھا فلک بوس عمارت کو وہ حیرت سے دیکھتا ہے۔ لیکن اسے فن میں استعمال نہیں کر سکتا۔ فلم یا فوٹو میں اس عمارت کی بلندی، حسن اور ڈیزائن کو پیش کیا جاسکتا ہے، فنکار کا فن اس کے بیان سے عاجز ہے۔ فنکار کا فن اس کیفیت کا بیان کر سکتا ہے جو فلک بوس عمارت اس میں پیدا کرتی ہیں۔ لیکن کیفیت پیدا کرنے کے لیے بھی عمارتوں کو مخصوص فضاؤں کا حامل ہونا ضروری ہوتا ہے۔ ابھی تک صنعتی تمدن کے مظاہرات ان کیفیتوں کو پیدا نہیں کر سکے جن کا فنی استعمال انسانی ذہن کو ان مظاہرات کے ساتھ جذباتی اور جمالیاتی طور پر ہم آہنگ کر سکے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ فنکار کا ذہن ان مظاہرات کا بیان نہیں کرتا۔ ضرور کرتا ہے۔ لیکن ان مظاہرات کو وہ جمالیاتی طور پر قبول نہیں کر سکا۔ اگر اس کا رویہ مکمل طور پر رد کا نہیں تو مکمل طور پر قبول کا بھی نہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انھیں وہ اپنی ذات میں سامنے کی کوشش کرتا ہے۔ اپنے خون کا ایک

جزو بنانا چاہتا ہے۔ لیکن یہ مظاہرات اس کے خون میں Foreign Bodies کے طور پر حرکت کرتے ہیں۔ صنعتی عہد کی طرف فنکار کا فن اس اچھار کا نشان دہ ہے جو فسادِ خون کا نتیجہ ہے۔ کھیریل کی چھت، مسجد کے صحن مندر کے کلس سے وہ مانوس ہے۔ یہ چیزیں اس کی شخصی زندگی کا جزو ہیں۔ اسی لیے ان کی طرف اس کا رویہ انسانی ہے۔ دیو بیکل عمارتوں میں ایک قسم کی غیر انسانی سنگینی ہے۔ شفاف فرش اور چمکدار دیواروں میں ایک قسم کی کاروباری بے نیازی اور غیریت ہے۔ ان میں وہ ملائمت اور اپنائیت نہیں جو انسانی لمس کی بخشی ہوئی ہوتی ہے۔ فنکار کو پتھر کی چار دیواری میں نہیں بلکہ گھر میں دلچسپی ہوتی ہے اور جو چیز گھر کو گھر بناتی ہے وہ مانوس چہروں کی مانوس زندگی ہوتی ہے۔ ایک ہی عمارت میں ہزاروں کی تعداد میں رہنے والے یا کام کرنے والے لوگوں کے چہرے نہیں ہوتے۔ وہ محض پرچھائیاں ہوتی ہیں اور ایک دوسرے سے بے نیاز حرکت کرتی رہتی ہیں۔ بنیادی سوال تو یہ ہے کہ صنعتی معاشرہ میں فنکار کی انسانی دلچسپیوں کا سامان ہی کتنا رہ گیا ہے۔ روشنی اور رنگ اور رفتار کا ایک فشار ہے جس میں نیم روشن نیم تاریک سائے حرکت کرتے رہتے ہیں۔ رنگ کے دھبے، نقوش اور لکیریں، حرکت کرتی ہوئی پرچھائیاں اس معاشرہ کا فنکارانہ عکس ہیں جس کا کوئی روحانی ڈامنشن نہیں۔ کردار شخصیت سے پیدا ہوتے ہیں اور آج کے آدمی کی کوئی شخصیت نہیں شخصیت کا تار و پود افسانوی عمل کے ذریعہ بنا جاتا ہے۔ کردار نگاری، قصہ پن، افسانوی عمل کے خلاف آج کے فنکار کی بغاوت سمجھ میں آتی ہے۔ پرچھائیوں کا معاشرہ تجربہ آرت ہی پیدا کر سکتا ہے۔ تصویر میں انسان اور انسانی جسم نہیں۔ افسانہ میں بھی کردار، اور کردار کا جسم، اور کردار کی شخصیت اور کردار کا عمل نہیں۔ اب کہانی کہانی نہیں۔ اکہانی بن گئی ہے۔ غیر انسانی سماج کا آرت بھی آہستہ آہستہ غیر انسانی ہی بنتا جا رہا ہے۔ بڑے کرداروں کے ناولوں اور ڈراموں کا دور ختم ہو گیا۔ بیسویں صدی کا ناول اور ڈرامہ ایک بھی بڑا کردار عطا نہ کر سکا۔ ذرا بیکٹ، آئسکو، آلپی کے ڈراموں میں انسانوں کی تصویریں دیکھیے اور غور کیجیے کہ یہ کردار آدمی کتنے رہے ہیں۔ یہ بات بھی قابل غور ہے کہ بیسویں صدی میں ناول اور ڈرامہ کی موت کا اعلان کتنی بار کتنی جہتوں سے کیا گیا ہے دراصل صنعتی عہد کا معاشرہ Monolithic معاشرہ ہے کہ اسے آرت کے موضوع کے طور پر سازگار بنانا آج کے فنکار کی سب سے بڑی آزمائش ہے۔ اداں گارد کے تجربوں میں دھاندھلی پن کتنا ہے اور مناسب تخلیقی فارم کی تلاش کا عنصر کتنا ہے اس کا فیصلہ کرتے وقت اس بات کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیے کہ آرت اور ادب کی جو کچھ روایت رہی ہے اس کے پیش نظر صنعتی عہد کا معاشرہ آرت کا موضوع بننے کے لیے کن ناقابل حل دشواریوں کا حامل رہا ہے۔

جب اشیاء معاشرہ کی زندگی میں اس طرح داخل ہو جاتی ہیں کہ افراد معاشرہ انہیں محض کاروباری طور پر ہی استعمال نہیں کرتے بلکہ ان سے گہرا جذباتی لگاؤ بھی پیدا کر لیتے ہیں تو پھر وہ تہذیبی علامتوں کی شکل بھی اختیار کر لیتی ہیں۔ موم بتی محض روشنی نہیں دیتی بلکہ انسان میں اُن تحت الشعوری انسلالات کو متوجہ کرتی ہے جو روشنی، آگ، لو، نور اور سایوں کے ساتھ صدیوں کی وابستگی نے انسان کی نفسیاتی زندگی میں پیدا کیے ہیں۔ موم بتی تہذیبی اور اساطیری یادوں کی تاریک گچھاؤں کو اجالتی ہے۔ اس کی مدھم روشنی اور لرزتی لو میں انسان کی نظر نہ

جانے آج بھی کونسا جادو دیکھتی ہے کہ جشن اور تقریبات، مذہبی رسومات اور ڈنر پارٹیوں میں موم بتی کا استعمال کثرت سے کیا جاتا ہے۔ چراغ کی روشنی سے، مقبروں اور مزاروں، مسجدوں اور مندروں، زاہد کی شب زندہ داریوں اور محقق کی عرق ریزیوں، اندھیری رات کے طوفانوں اور بزم نشاط کی مسرت خیزیوں، غرض یہ کہ ہماری سماجی تہذیبی اور روحانی زندگی کی اتنی سرگرمیاں وابستہ ہیں کہ چراغ علامات کا ایک گنجینہ بنا ہوا ہے۔ بجلی کے قمتے نے چراغ کی جگہ لے لی ہے، لیکن ابھی تک وہ اپنے ارد گرد ہماری یادوں اور وابستگیوں کے پروانوں کو جمع نہیں کر سکا۔ آؤں نے بتایا ہے کہ گھوڑے پر شعر کہا جاسکتا ہے موٹر پر نہیں، کیونکہ گھوڑا ایک زندہ چیز ہے۔ آدمی کے بغیر بھی وہ ہوتا ہے اور زندہ ہوتا ہے، لیکن موٹر اپنی تمام معنویت صرف آدمی سے پاتی ہے۔ گھوڑا تھرکتا ہے، ہنہناتا ہے، اشاروں پر ہوا ہوتا ہے اور رکتا ہے۔ اس کی بھیگی ہوئی گرم کھال کو تھپتھا کر آدمی حیوانی لمس کی پراسرار کیفیتوں سے آشنا ہوتا ہے۔ گھوڑے کے ساتھ انسان کا تعلق جذباتی ہوتا ہے۔ موٹر کے لیے آپ زیادہ سے زیادہ Sentimental بن سکتے ہیں۔ موٹر اور گھوڑا دونوں باہر برسات میں بھگتے ہوں تو دونوں کی طرف آپ کا رد عمل مختلف ہوگا۔ کار کا ہر نیا ماڈل آپ کو اپنی طرف کھینچتا ہے اور آپ اپنی پرانی کار کی طرف کوئی بھی جذبہ یا لگاؤ محسوس کیے بغیر یہ سال نئی کار خرید لیتے ہیں۔ گھوڑے سے آپ کو لگاؤ پیدا ہوتا ہے اور آپ کسی بھی قیمت پر اسے فروخت کرنے کو تیار نہیں ہوتے۔ حیوانی اور نباتاتی دنیا کے ساتھ آپ کا رشتہ حیاتیاتی ہے۔ مشینوں کے ساتھ انسان کا رشتہ محض میکاکی ہے۔ اشیاء کے ساتھ میکاکی رشتہ تہذیبی فضا پیدا نہیں کرتا۔ لوگ جب کہتے ہیں کہ مشینوں کے ساتھ ہمارے میکاکی رشتہ کو زیادہ جاندار اور روحانی بنانا ہے تو وہ بات غلط نہیں کہتے۔ صرف موٹر اور گھوڑے کے فرق کو ملحوظ خاطر نہیں رکھتے۔ یہ نہیں کہ فنکار کو نظم نہیں لکھنی۔ فنکار کو کوئی ایسی ضد لے کر نہیں بیٹھا۔ لیکن وقت سے جس دورا ہے پر وہ گھڑا ہوا ہے اس میں اس سے ایک طرف اور دو ٹوک رویہ کی توقع عبث ہے۔ کار پر وہ نظم تو قلم کے لیکچر گھوڑے کا نوستالجیا ایک زیر زمین لہر کی طرح اس نظم میں بہتا نظر آئے گا فن میں جدیدیت اسی طرح رومانیت کی تجدید کا عنصر بھی رکھتی ہے۔ صنعتی تمدن کو فن کے لیے سازگار بنانے کی جدوجہد میں فنکار زرعی تمدن کے رومانی نوستالجیا کا شکار ہو جاتا ہے۔ جیسے جیسے وہ چیزیں اس کے ہاتھ سے چھنتی جاتی ہیں جن سے اس کا جذباتی اور حیاتیاتی رشتہ شدید تھا ویسے ویسے احساس زیاں حسرت آلود یادوں میں بدلتا جاتا ہے۔ اردو کے جدید شاعروں میں آپ کھریو علامات کا استعمال دیکھیے۔ گلی، کھڑکی، کھڑکی کی سلاخیں، کمرہ، آئین، آئین میں نیم کا بیڑہ..... ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بڑے شہروں کی معاشرت جس طرح فرد کو توڑتی پھوڑتی اسے ایک بے نام بے چہرہ پر چھانٹیں بنانے پر تلی ہوئی ہے، اس کے رد عمل کے طور پر، خود کھٹکی کے ایک جبلی جذبہ کے تحت، فنکار ان گرتی ہوئی پناہ گاہوں کی طرف لوٹ رہا ہے جو اسے احساس ذات عطا کرتی ہیں۔ گلی کی اپنی ایک انفرادیت ہے۔ ایک فضا اور کیفیت ہے۔ گلی میں مکان ایک دوسرے پر جھکے ہوتے..... ایک دوسرے سے لپٹے ہوئے، ایک دوسرے کے سہارے کھڑے رہتے ہیں۔ ان کی تعمیر میں انسان کا انسان کے ساتھ مل کر، ایک دوسرے پر اعتماد کر کے جینے کے جذبہ کی ترجمانی ہوتی ہے۔ گلی سے آدمی وابستہ ہوتا ہے۔ گلی کی ہر چاپ اور ہر آواز کو وہ

پہچانتا ہے۔ گلی کی دھوپ اور اس کی چھاؤں کو وہ جانتا ہے۔ گلی کے خاموش گوشے، بارونق موڑ، خنک سایہ دار چہوترے، بہتی ہوئی موریاں، کوڑا کرکٹ کے ڈھیر، کھیلتے ہوئے بچے، جھانکتے ہوئے چہرے، جھگڑتی ہوئی عورتیں، ہنستے ہوئے مرد، سب سے وہ واقف ہے، گلی اس کی ملکیت ہے، اپنی ہے، بڑے شہروں کی سڑکیں، چوراہے، بازار، بڑی عمارتیں جن میں ہزاروں کی تعداد میں لوگ رہتے ہیں، سول لاکھز جس میں ہر مکان دوسرے سے کٹا ہوا، منفرد اور اپنی دنیا آپ رکھتا ہے، آدمی ان میں ایک سائے کی طرح، اپنے گرد و پیش سے وابستگی پیدا کیے بغیر جیتا ہے۔ بازار کی رونق، لوگوں کی بھیڑ بھاڑ، دوکانوں کی چمک دمک، آدمی کی آنکھوں کو خیرہ کرتی ہے۔ بڑے چوراہے اور بڑے بازار پورے شہر کی بے چہرہ بھیڑ کی ملکیت ہیں۔ ان میں کھو کر آدمی خود کو غیر محفوظ، کٹا پھٹا اور یکسر اہوا محسوس کرتا ہے۔ ان سے وہ لگاؤ ممکن نہیں جو مانوس گلیوں کی ان خاموش ٹھنڈی فضاؤں سے ممکن ہے، جن کا اپنا رنگ، اپنا آہنگ اور اپنی بو باس ہے۔ جن کی نیم تاریک نیم روشن گوشوں سے نہ جانے فرد کی کتنی خوشگوار اور سوگوار یادیں وابستہ ہیں۔

جدید اردو شاعری لی ایسجری فنکار کی اس کشمکش کی آئینہ دار ہے جو دو تمدنوں کے جھپٹے میں جینے والے شخص کا مقدر ہے۔ صنعتی عہد کا تمدن فرد کو آہستہ آہستہ ان سرچشموں سے دور کرتا جا رہا ہے جن سے اس کی تہذیبی زندگی ہزاروں سال سے وابستہ تھی۔ ایک عام آدمی ایسی تبدیلیوں کو آسانی سے قبول کر لیتا ہے۔ اسے پتہ بھی نہیں چلتا کہ اس کی زندگی ایک خاص اسلوب سے نکل کر دوسرے بالکل مختلف قسم کے اسلوب میں داخل ہو رہی ہے۔ ایسی تبدیلی کا اس کی جذباتی اور نفسیاتی زندگی پر جو اثر ہوتا ہے اس سے وہ بڑی حد تک بے خبر ہوتا ہے۔ ایک خاص قسم کی بے اطمینانی اور بے قراری پھانس کی خلش بن کر اسے پریشان کرتی رہتی ہے، لیکن نہ تو وہ اس خلش کی نوعیت سے واقف ہوتا ہے نہ مقام سے۔ شاعر کا تو کام ہی ان پھانسیوں کو کریدنا ہے جو چھپتی رہتی ہیں لیکن نظر نہیں آتیں شاعر ہماری موہوم خلش، موہوم کسک، انجانی بے اطمینانی اور تاریک غموں کی آگہی بخشتا ہے۔ وہ ہمارے درد کا مقام بتاتا ہے، اور ہمارے مسرت کے سرچشموں کی نشان دہی کرتا ہے۔ سب سے بڑی چیز تو یہ ہے کہ یہ کام اتنے دل پذیر انداز میں کرتا ہے کہ وہ آتش غم جس کی ایک چنگاری ہمارے خرمین مسرت کو آگ لگا سکتی تھی، آتش گل کی طرح ہمارے احساس کی فضاؤں کو دہکاتی ہے۔ فن کی کس آفرینی کا یہ تہذیبی عمل ہے۔ فنکار احساس کی خفیف سے خفیف لرزشوں کی صدا کیں سنتا ہے اور ان صداؤں کو نغمہ سرمدی میں ڈھالتا ہے۔ زبردست تمدنی اور تہذیبی انقلابات کے عمل سے گزرنے والے انسان کی نفسیاتی اور جذباتی زندگی میں روشنی اور سایوں، غم و مسرت، امید و یاس، تشکک اور اعتبار کی ڈوبتی ابھرتی سیال پر چھائیوں کا جو ناقابل فہم، عقل و منطق کی انگلیوں کے لیے جو ناقابل گرفت، رقص ہوتا ہے، اسے لفظوں میں ڈھال کر شعور کی سطح پر لانے کا کام فنکار ہی کرتا ہے۔ تہذیبی دورا ہوں پر ہم کیا کھوتے ہیں اور کیا پاتے ہیں، اس کا حساب کتاب اسی بھی کھاتے میں مل جائے گا، جسے شاعر اپنے خون جگر سے تیار کرتا ہے۔ تاریخ تو صرف بتاتی ہے کہ ریل کب آئی اور سوتی کپڑے کا کارخانہ کب ڈالا گیا۔ یہ تو شاعر ہے جو بتاتا ہے کہ جب کھلے میدانوں کی جگہ کارخانے، دھند کی جگہ چمنیوں کا دھواں سوکھی

گھاس کی خوشبوں کی جگہ بساند بھرے Waste product کے ڈھیر، مانوس گلیوں کی بجائے بڑی شاہراہیں، چھوٹی بستیوں کی بجائے اجنبی انجان لوگوں سے بھرے ہوئے بڑے بڑے شہر، کچے راستوں کی بجائے کولتار کی سڑکیں، پو پھٹے بیلوں کی گھنٹیوں کی آواز کے بجائے گڑ گڑاتی ہوئی ٹرکوں کا شور، آجائے تو اس تبدیلی سے گزرنے والا آدمی کیا محسوس کرتا ہے۔ شاعر نہ صنعتی نظام کے خلاف فردِ جرم رکھتا ہے نہ بیٹے ہوئے دنوں کی بازیافت کی کوشش کرتا ہے وہ تو صرف اس جذباتی فضا کو متشکل کرنا چاہتا ہے جو یادِ ماضی سے حزیں اور غمِ فرد اسے اداس ہے۔

شاعری میں زبان کے تخلیقی استعمال کا مطلب ہوتا ہے کہ شاعر لفظ کے صرف لغوی معنی سے نہیں بلکہ اس کی جذباتی اور حسی لرزشوں سے بھی واقف ہو۔ فلسفی اور مفکر کے لیے لفظ کے لغوی معنی کافی ہوتے ہیں۔ اسی لیے دوسری زبانوں میں دانشورانہ مباحث اور مقالے ممکن ہیں۔ تخلیقی کارنامے ممکن نہیں کیونکہ تخلیقی کارناموں کے لیے زبان کی تمام نزاکتوں اور صوتیاتی نظام سے شدید حسی مانوسیت ضروری ہے۔ شاعر کو ہر لفظ کی آواز پہچانی پڑتی ہے اور آواز کو پہچاننے کا مطلب ہے کہ وہ ہر لفظ کو تاریخ کے نشیب و فراز پر لڑھکتا ہوا دیکھے اور اس کی کھنک کو محسوس کرے۔ لفظ کی کھنک کو محسوس کرنے کا مطلب ہے کہ اسے چوراہوں بازاروں۔ گلی کوچوں۔ اندرون خانہ اور سرِ ممبر۔ احباب کی محفلوں اور نغمہ و نشاط کی بزم آرائیوں میں گونجتا ہوا سنے۔ لفظ کی گونج کو سننے کا مطلب ہے جس دور میں وہ جی رہا ہے اس دور کی معاشرتی زندگی کی گھما گھمی اور گڑ گڑاہٹ۔ اس کے ہم ہموں اور تیز رفتاری۔ اس کے پورے زرعی یا صنعتی نظام کی آوازوں کے پس منظر میں وہ لفظ کی اکیلی آواز کو سنے۔ ہر معاشرہ کا اپنا ایک صوتیاتی نظام۔ اپنی ایک ردھم ہوتی ہے۔ زرعی نظام کی ردھم پرسکون اور خاموش تھی۔ صنعتی نظام کی ردھم پر شور اور ہنگامہ خیز ہے۔ ٹکنو لوجیکل نظام کی ردھم شاید خاموش اور سریع رفتار ہوگی۔ ہر نظام کی ردھم کا اثر زبان، الفاظ اور شاعری پر پڑتا ہے۔ صنعتی عہد کی گھن گرج۔ تیز رفتاری اور ہنگامہ آرائی نے یورپ کی شاعری کی لئے تک کو بدل کر رکھ دیا ہے۔ ہر عہد کی ردھم اور آوازوں کی نوعیت لفظوں کی Emotive value کا تعین کرتی ہے۔ پر شور عہد میں شاعر کے لیے وہ الفاظ ایک نئی جذباتی اور حسی معنویت حاصل کر لیتے ہیں۔ جو مثلاً اس میں پرسکون زمانوں کی یادیں تازہ کرتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ Hard metallic لفظوں سے گریز کرتا ہے۔ اپنے دور کے حسی تجربہ کی ترجمانی کے لیے وہ ایسے لفظوں کا استعمال کرتا ہی ہے۔ لیکن ساتھ ہی وہ ایسے لفظوں کی طرف بھی کھینچتا ہے جن کی آوازوں کا سنگیت اس کے جھلے ہوئے زخمی اعصاب پر مہربان انگلیوں کی طرح مرہم رکھتا ہے۔ شاعر اکثر تو ان الفاظ کی طرف محض ان کے صوتی اثرات کی وجہ سے ہی کھینچتا ہے۔ ان کے لغوی معنی کی کوئی اہمیت اس کے نزدیک نہیں ہوتی۔ اس کے لیے ایسے الفاظ کی کشش جبلی اور جذباتی ہوتی ہے۔ کسی دوسرے ملک اور دوسرے معاشرے یا تہذیبی عہد کا آدمی اس کشش کی نوعیت کو سمجھ ہی نہیں سکتا۔ لفظوں کی طرف ایسی کشش اپنی ذات میں محسوس کرنا تو بہت دور کی بات ہے۔ میراجی اور ان کے حلقے کے دوسرے شاعروں مثلاً مختار صدیقی۔ مجید امجد۔ اختر الایمان اور ان کے بعد بے شمار جدید شاعروں نے پوری اردو ادبی و اعلیٰ کو اقبال اور جوش کے ڈکشن

سے نجات دلا کر اسے مانوس گھریلو الفاظ۔ گیتوں کی زبان اور یہی imagery سے جو مالا مال کر دیا تو نہ یہ سہل پسندی تھی نہ جدت پسندی۔ بلکہ ایک زبردست تہذیبی اور معاشرتی تبدیلی کا رد عمل تھا۔ پہلی بار انھوں نے صنعتی نظام کی ردھم کو محسوس کیا تھا جسے نہ اقبال محسوس کر سکے تھے نہ جوش۔ گیتوں کی زبان کی نرم موسیقی کی طلب ان کے لیے محض جمالیاتی ہی نہیں بلکہ اعصابی اور حسی تھی۔ نرم الفاظ کی نرمی کی طرف وہ اسی فطری انداز میں کھینچتے تھے جس طرح کارخانہ کی گرم جس آلود گڑ گڑاہٹ سے نکل کر مزدور کے قدم خود بخود نیم کی ٹھنڈی چھاؤں کی طرف اٹھنے لگتے ہیں۔ گیتوں کے ڈکشن یا دیہی امیجری کو اپنا نا صنعتی عہد کے تقاضوں سے فرار نہیں تھا بلکہ تقاضوں کا جواب response تھا۔ جس طرح میراجی اسکول کے شاعروں اور جدیدیوں نے گھریلو زبان کو اپنایا ہے وہ احساس کی سطح پر ایک زندہ اور توانا آدمی کا Impulsive reflex ہے۔ بھوکے جانور کا احساس بہت تیز ہو جاتا ہے۔ وہ دور دور کی آوازیں سنتا ہے اور دور دور کی خوشبوئیں سونگھتا ہے۔ صنعتی نظام کا پروردہ شاعر بھی جنسی جذباتی اور روحانی بھوک کا مارا ہوا ہے۔ وہ شاعری میں بھوک کا مداوا نہیں ڈھونڈتا لیکن اس بھوک کی نوعیت کو سمجھنے کا ذریعہ اس کے پاس صرف شاعری ہے۔ وہ جب اپنی بھوک کو لیے زبان کے جنگل میں دبے پاؤں چلتا ہے تو اسے دور دور کی آوازیں سنائی دیتی ہیں اور دور دور کی خوشبوئیں سنگھائی دیتی ہیں۔ وہ ہر لفظ کو دیکھتا سونگھتا۔ چکھتا محسوس کرتا اور سنتا ہے۔ لیکن اس کے احساس کے ترجمان وہی الفاظ بنتے ہیں جن میں اس کے زخمی اعصاب کو اس کی بھوک کے کرب کو کم کرنے کی اہلیت ہو۔ فنکار کا احساس جب اتنا سجاگ ہوتا ہے تو وہ لفظ کی پوری کائنات کا احاطہ کرتا ہے۔ اب وہ لفظ کی نرمی اور نزاکت اس کے سکون اور خاموشی کو محسوس کر سکتا ہے۔ لفظ میں اب ٹھنڈی ہوائیں سرسراتی ہیں۔ پتوں کی آوازیں گونجتی ہیں۔ خوشبوؤں کے طوفان اٹھتے ہیں اور رنگ کی چینگلیں ٹوٹتی ہیں۔ لفظ میں اب زمین کی ٹھنڈک ہے۔ کنوئیں کی تاریک گہرائی ہے۔ سوکھے پتوں کی کھڑکھڑاہٹ ہے۔ پرندوں کے نغمے ہیں، اور گھنے درختوں کے سائے ہیں۔ فنکار اپنا اسلوب پیدا کرنے کے لیے اپنی زبان کے پورے تہذیبی سرمایہ کو کھنگالتا ہے۔ لیکن زبان اور اسلوب کے حق میں سب کچھ کہنے کے باوجود اس نکتہ کو فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ شاعری محض زبان و اسلوب کے زور پر پیدا نہیں ہوتی۔ محض اسلوب کے زور پر بد صورت شے کو خوبصورت نہیں بنایا جاسکتا۔ شے بذات خود حسن کی یا کسی دلاویز خصوصیت کی حامل ہوتی ہے اور اسلوب کا کام اسی خصوصیت کی گرفت ہے۔ مثلاً رومانی شاعروں نے کھنڈروں، بیابانوں، تاریک جنگلوں، ویران مسجدوں، ٹوٹے ہوئے مقبروں، اور افسردہ قبرستانوں کا بیان کیا ہے۔ ان چیزوں کے توسط سے انھوں نے اپنی افسردگی، حزن، یا حرماں نصیبی کا بھی بیان کیا ہے۔ انھوں نے ان چیزوں کو رومانی بنا کر پیش نہیں کیا۔ کھنڈر، بیابان، ویران مسجد، یا شکستہ مقبرہ اپنی ایک کہانی، اپنی ایک کیفیت رکھتے ہیں۔ ایک شکستہ مقبرہ فنکار کے دل میں، اور اس معنی میں ایک عام آدمی کے دل میں بھی حزن و افسردگی کی ایک عجیب کیفیت پیدا کرتا ہے۔ فنکار مقبرے کے اسی غمگین حسن کو لفظوں میں قید کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ افسردہ رومانی شاعری کا اسلوب بلند آہنگ اور خطیبانہ نہیں ہوتا بلکہ مدھم اور غنائی ہوتا ہے۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ رومانی شاعر مقبرے کی شان میں قصیدہ نہیں پڑھتا

نہ ہی اسے پسند کرنے یا اس کی تعریف کرنے کے لیے آپ کو اکساتا ہے۔ مقبرے کے منظر نے جس جذباتی تجربہ سے اسے دوچار کیا ہے، اس تجربے میں وہ آپ کو بھی شریک کرنا چاہتا ہے۔ مطلب یہ کہ شے میں بذاتِ خود وہ جو ہر ہونا چاہیے جو انسان کو جذباتی طور پر متاثر کر سکے۔ اگر شے میں بذاتِ خود ایسا جوہر نہیں ہے تو پھر فنکار اس شے کی اوپری تعریف سے تو محض خطابت اور قصیدہ گوئی کا آرٹ پیدا کرے گا۔ ہر معاشرتی نظام کی اپنی ایک لینڈ اسکیپ ہوتی ہے۔ دھواں دھار چمنیاں، ملگجی شام، رنگ آلود لوہے کے انبار، کارخانے، چالیاں، تارکول کی سڑک، بجلی کے کھمبے، سرخ بسیں، لوگوں کی بھیڑ..... یہ صنعتی نظام کی لینڈ اسکیپ ہے۔ اس لینڈ اسکیپ کی اولین تصویریں باولیسر کی شاعری میں نظر آتی ہیں۔ ایلٹ اور اس کے بعد آنے والے شاعروں نے اس لینڈ اسکیپ کا بھرپور استعمال کیا ہے۔ ہماری شاعری صنعتی شہروں کی تصویروں کا کوئی ایسا نگار خانہ تیار نہیں کر سکی جس میں ایک شہر کی پوری لینڈ اسکیپ، اس کی فضا، کیفیت اور رفتار کو سخت، کھر درے اور کھٹکھٹاتے اسلوب میں گرفتار کیا گیا ہو۔ بہر حال اس پورے معاشرتی نظام کے حسی اور جذباتی تجربہ کو آرٹ کا فارم عطا کرنا فنکار کا منصب ہے۔ یہ کام کسی نظام کو رومانی بنا کر پیش کرنے کے کام سے بالکل مختلف ہے۔ ترقی پسندوں میں سے بہت سوں نے خود کے لیے Romanticiser کا رول پسند کیا تھا۔ شہروں ہی کو نہیں بلکہ مشینوں کو بھی حسین اور خوبصورت بنا کر پیش کرنے کا مطلب ہے جذباتی بنا۔ جو چیز بذاتِ خود کسی ایسی کیفیت کی حامل نہیں جو ہمیں جذباتی طور پر اکسائے، تو اس کے متعلق شدید جذبہ پیدا کرنے کی کوشش جذباتیت کو جنم دیتی ہے۔ جذبہ کی زبان پر سکون، پروقار اور سنجیدہ ہوتی ہے۔ جذباتیت کی بلند آہنگ، رقت انگیز اور نجی۔ آرٹ کو جذباتیت اور جذباتی وفور سے محفوظ رکھنے کا طریقہ یہ ہے کہ فنکار خود کو شے کی زینت بخشے والا، سجانے والا، Decorator نہ سمجھے۔ اس کا کام شے یا حقیقت کو سجانا نہیں ہے بلکہ شے یا حقیقت کے حسن یا سچائی کو اپنے تخیل اور آرٹ کے ذریعہ منکشف کرنا ہے۔ وہ اماوس کی رات، تاروں بھرے آسمان، سلگتی شام، اور آنکھیں ملتی صبح کو حسین بنا کر بھی کتنا حسین بنائے گا۔ شعر حسن بیان بھی ہے اور بیان حسن بھی۔ فنکار شے کو حسین بنا کر پیش نہیں کر رہا بلکہ شے میں حسن کی جو کیفیت ہے اسے سمجھنے اور اسے اپنے فن کی گرفت میں لینے کی کوشش کرتا ہے۔ جو کچھ اس نے دیکھا ہے وہ آپ کو دکھانا چاہتا ہے اور جو کچھ اس نے محسوس کیا ہے وہ آپ کو محسوس کرانا چاہتا ہے۔ گویا وہ آپ کو اپنے تجربہ میں شریک کرنا چاہتا ہے۔ فنکار شے کی حقیقت کو دیکھتا ہے اس کا کام حقیقت کا بیان ہے، حقیقت کو کناری گونا گونا نہیں۔ اسی لیے وہ زور بیان، جادو کلامی، اور زریں رمتی یا اپنے پاک صحتمند اور صالح خیالات کے ذریعہ آپ کے جذبات کو متاثر کرنا نہیں چاہتا۔ آپ تکیوں پر نظم لکھ کر مزدوروں کو تکیوں سے محبت کرنے کے آداب نہیں سکھا سکتے۔ اپنی شاعری میں آپ کارخانوں کی چاہے جتنی تعریف کیجیے، یہ تعریف مزدوروں یا دوسرے انسانوں کے دل میں کارخانوں کے لیے کوئی جگہ پیدا نہیں کر سکتی تاوقتیکہ کارخانے اور مشینیں ہماری جذباتی اور تہذیبی زندگی کا ایسا جزو نہ بن جائیں کہ اپنا حسن اور اپنی کیفیت آپ پیدا کریں اور ہمارے لیے ان کا وجود محض ایک بے جان غیر شخصی چیز کا نہ رہے۔ یعنی جب تک مشین محض ایک چیز ہے تب تک وہ فن کی علامت نہیں بنتا، محض اثاثہ رہتا ہے۔ جب مشین ہماری تہذیبی

اور جذباتی زندگی کا جزو بنتا ہے تو وہ علامت کا کام بھی دینے لگتا ہے۔ شے کو علامت بننے صدیاں لگتی ہیں۔ جب انسان کے تجربات اس کی یادیں، اس کی مسرتیں اور المناکیاں، شے سے وابستہ ہوتی جاتی ہیں اور انسان کے ان تجربات اور یادوں کے گرد فنکار کا تخیل سنہری جال بننے لگتا ہے تب کہیں جا کر شے علامت کی شکل اختیار کرتی ہے۔ لکڑی کے دو ٹکڑوں کو صلیب کی علامت میں بدلنے کے لیے انسانی تاریخ کا کتنا المناک واقعہ وقوع پذیر ہوا۔ شاعری میں پھول، درخت، کھیت، تالاب، ندی، سمندر، پہاڑ، جنگل، صحرا پوری دنیا کے ادب میں صدیوں سے علامات کے روپ میں استعمال ہوتے رہے ہیں۔ ان چیزوں کے ساتھ انسان کا رشتہ محض معاشرتی اور تہذیبی نہیں بلکہ حیاتیاتی ہے۔ پانچ ہزار سال پرانا نہیں بلکہ لاکھوں سال پرانا ہے۔ جدید شاعری میں زرعی نظام کی بخشی ہوئی علامت کی بھرمار ہی نہیں بلکہ اس نظام کا نوستالجیا بھی ہے۔ جدید شاعری، خصوصاً اردو کی جدید شاعری میں نوستالجیا کا عنصر بہت شدید ہے۔ کیونکہ زرعی نظام مغرب کے برخلاف ابھی بھی ہمارے لیے بہت قریب کی چیز ہے۔ یاد بھی وہی چیز آتی ہے جو آہستہ آہستہ چھن رہی ہو۔ نوستالجیا بھی انسانوں ہی میں ملتا ہے حیوانوں میں نہیں۔ یہ ایک خالص انسانی احساس ہے جو انسان کو حزنہ مسرت سے مالا مال کرتا ہے اور اسے بیک وقت حال اور ماضی کی دنیاؤں میں جھولے جھلاتا ہے۔ زرعی نظام کا نوستالجیا نہ فرار ہے نہ رجعت قہقہری بلکہ فطرت کے ان عناصر سے اپنا رشتہ قائم رکھنے کی کوشش ہے جو انسانی زندگی کے حیاتیاتی سرچشمے ہیں۔ نیا شاعر ہوا، پانی اور زمین سے اپنے رشتے کو استوار کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ کیونکہ ان سے اس کا رشتہ ازلی، ابدی اور حیاتیاتی ہے۔ صنعتی نظام تو تہذیبی طور پر کنگال ثابت ہوا اور دو سو سال ہی میں بوڑھا ہو گیا۔ اس نظام کی لائی ہوئی چیزوں کا تخلیقی استعمال اگر فنکار نہیں کر سکا تو اس میں قصور فنکار کا نہیں۔ اگر تنگی، چمنی، منگی اور بالکر شاعر سے شعر نہیں کہلوا سکے، اور کنواں، رہٹ، نیل گاڑی، اور شمع کہلوا سکے تو اس میں شاعروں کی خواہش مند یوں سے کہیں زیادہ دخل ان پر اسرار قوتوں کا ہے جو انسان کی حیاتیاتی اور تہذیبی زندگیوں کی صورتوں کا تعین کرتی ہیں۔ کارخانے، مشین، بالکر، اور چمنیاں ہماری جذباتی اور تہذیبی زندگی کا ایسا جزو نہیں بن پائے جس طرح زرعی نظام میں کھیت، چوپاں ندی، تالاب، رہٹ، کنواں، اچھے اور نیل گاڑی بن پائے تھے۔ بجلی کا قلمہ ابھی بھی بجلی کا قلمہ ہے۔ جب تک وہ شمع کی طرح محفل نشاط سے لے کر ہر لوح مزار تک کے جذباتی انسلالات پیدا نہیں کرتا۔ ادب کے ایوان میں شمع کی طرح ہر رنگ میں جلنے کی استعداد پیدا نہیں کرتا۔ کنواں ہمارے لیے گہرا ہے، پُر اسرار ہے، نیم تاریک ہے۔ اس میں چڑیوں کے گھونسلے ہیں، کبوتروں کی پھڑ پھڑاہٹ ہے۔ اُس کے شفاف ٹھنڈے پانی میں ہم اپنا عکس دیکھتے ہیں اور اپنی آواز کی بازگشت سنتے ہیں۔ وہ ہمیں پانی دیتا ہے، ہمارے کھیتوں کو سرسبز و شاداب رکھتا ہے، ہماری زندگی اس سے وابستہ ہے، اور اسی میں چھلانگ لگا کر ہم زندگی کا کبھی کبھی خاتمہ بھی کرتے ہیں۔ کنوئیں ہی کے پاس دو پیار کرنے والے ملتے ہیں، اور کنوئیں ہی میں ڈوب کر وہ اپنے خاندان کے ناموس پر جان دے دیتے ہیں۔ کنواں زمین کے اندر ایک سوراخ ہے جو پانی پر جا کر ختم ہوتا ہے اور اس پانی میں آسمان کا عکس ہے۔ وہ زمین پانی اور آسمان سے ہمارے رشتہ کی یاد تازہ کرتا ہے۔ کنواں پر اسرار یادوں اور وابستگیوں کے ایک طویل سلسلہ کو جگاتا

ہے اور اس سلسلہ کا آغاز وہاں سے ہوتا ہے جب پہلی بار آدمی نے زمین کھود کر پانی نکالا تھا۔ مذاہب آئے اور انہوں نے کنوئیں کے پانیوں کو تقدیس بخشی۔ توہمات نے کنوئیں کو کچھل پائیوں اور جنوں کا مسکن ٹھہرایا! ساطیر اور دنت کتھاؤں نے کنوئیں میں نہ جانے کتنے شہزادوں کو اسیر کیا۔ اور پہنارنوں نے کنوئیں کو وہ حسن اور شباب بخشا جس سے ہمارے گیت، سنگیت اور شاعری کے ایوان آج بھی مہک رہے ہیں۔ کنواں محض ایک چیز نہیں، ایک تہذیبی علامت ہے، وہ ہماری روح، ہماری نفسیات اور ہمارے وجود کی گہرائیوں، اور پراسرار تاریکیوں کا استعارہ ہے۔ کیا ایسی بات آپ شہر کی پانی کی ٹنکی کے متعلق کہہ سکتے ہیں۔ اگر پانی کی ٹنکی کنوئیں کی طرح شعر و ادب کا جزو نہیں بنی تو کیا اس میں بھی قصور جدید فنکار کی حرامزادگی کا ہے کہ وہ پانی تو نل کا پیتا ہے اور شعر کنوئیں پر کہتا ہے؟۔

ضيق النفس اور جھوپو

بتخانہ چیر

وارث علوی



گجرات اردو سہ ماہیہ اکادمی، گاندھی نگر

ضیق النفس اور بھوپو

ہمارے نقاد قلم سے یا تو تلوار کا کام لیتے ہیں یا جھاڑو کا.... نقاد جب ہاتھ میں شمشیر برہند لیے چیختے چنگھاڑتا محفل ادب میں در آتا ہے تو بڑے بڑے تمیں مار خانوں کو اپنی نائیاں یاد آ جاتی ہیں۔ ہر آدمی سہم جاتا ہے۔ پتہ نہیں آج کس بہانے قتل کا سامان ہوگا۔ اور ویسے بھی نقاد کو بہانوں کی کیا کمی۔ ناکردہ گناہوں کی سزا دینے میں تو ہمارا نقاد طاق ہے۔ اسی لیے فنکار کی مجبوری تک کو وہ گناہ کے ذیل میں شمار کرتا ہے۔ مثلاً کبھی تو فنکار اس لیے کشتنی قرار پاتا ہے کہ اس نے غزل کیوں لکھی..... مثنوی، ڈراما رزمیہ کیوں نہ لکھا..... اس نے افسانہ نگاری کیوں کی، ناول کیوں نہ لکھا..... یا ناول کیوں لکھا..... کیا اسے پتہ نہیں کہ ناول پڑھنے کے لیے اب لوگوں کے پاس فرصت نہیں،..... یا ناول کی تلخیص ممکن ہے افسانہ کی ممکن نہیں، اس لیے افسانہ بہتر صنف ہے..... کبھی فنکار اس لیے گردن زدنی قرار پاتا ہے کہ اس کی شاعری میں ابہام ہے۔ کبھی اس لیے کہ وضاحت ہے۔ کبھی اس لیے کہ اس کی شاعری بے معنی ہے۔ کبھی اس لیے کہ سوائے معنی کے اس کے پاس کچھ بھی نہیں۔ کبھی اس لیے کہ فنکار انگریزی ادب نہیں پڑھتا کبھی اس لیے کہ وہ پیپر بیک کیوں پڑھتا ہے۔ غرض یہ کہ نقاد جب شمشیر زنی پر اترتا ہے تو کس کی مجال ہے کہ اسے تھامے ہماری تنقید کی مقتل گاہ میں آپ کو دنیا کے بڑے بڑے فنکار اپنے ہاتھوں میں اپنے خوں چکاں مہر تھامے بیٹھے نظر آئیں گے۔ بے چارے نو خیز فنکاروں کی تو بات ہی کیا کہ ایڈیٹر کے نام خطوط میں ہر مہینہ لکڑیوں کی طرح کٹتے رہنا ان کا مقدر ہے۔

اگر نقاد کے ہاتھ میں تلوار نہیں ہوتی تو جھاڑو ہوتی ہے۔ ادب کا ایوان اب جھاڑو پھیر بیانات کے سپاٹوں سے گونج اٹھتا ہے۔ ادب اور آرٹ کے وہ تصورات، قدریں اور روایتیں جنہیں انسان کی فکر اور تخلیقی تجربہ نے کہیں صدیوں میں جا کر پروان چڑھایا تھا اس چاروب کشی کی زد میں آ کر تو وہ خاشاک کی نذر ہو جاتے ہیں۔ انٹی آرٹ۔ انٹی ناول۔ اکہانی۔ پاپ کلچر سائی کی ڈیلک آرٹ۔ کمرشیل آرٹ۔ مقبول عام ادب، پروپیگنڈا سٹ اور کمیٹیڈ ادب کے دور میں ہم جیسے فر تو توں کا ادبی مشغلہ صرف اتنا رہ گیا ہے کہ کوڑے کے ڈھیر کو پھیندتے رہیں اور ان تصورات اور قدروں کی بازیافت کی کوشش کرتے رہیں جو اس تہذیبی اتار کی کے زمانہ میں ہمیں تھوڑی بہت بھی فکری استقلال اور نظری پائیداری عطا کرتے تھے۔

تنقید میں Sweeping statement سے میرا مطلب ایسے یکطرفہ عمومی بیانات سے ہے جو کسی ایسی اندرونی صداقت پر مبنی نہیں ہوتے جو فکر و نظر اور تجزیہ اور تحلیل کا نتیجہ ہوں ایسے عمومی بیانات سے ان کا مقصد ایوان ادب میں جھاڑو پھیرنا ہوتا ہے تاکہ ان کا نظریہ تام جہام کے ساتھ داخل ہو اور اسے جگہ دینے کے لیے

دوسرے تمام نظریات اور تصورات بوریا بستر باندھ کر روانہ ہو جائیں۔ چنانچہ جب سماجی ذمہ داری- سماجی افادیت- سماجی مقصدیت کے کھڑے پوش تصورات سماج سیوکوں کی گہیہ صورت لیے ادب میں داخل ہوئے تو فنکاری- ہیئت پرستی اور جمالیات کو اپنے زربفت حریر و پریاں پر اندر ہی اندر ندامت محسوس ہونے لگی۔ اب ادب اور آرٹ کی بات کرنے کا مطلب تھا سماج دشمنی اور انقلاب دشمنی کے الزامات کو دعوت دینا۔

”جو لوگ ادب اور عوام کے اس رشتے کو ادب کے نازک شیش محل پر عوام کی یورش سمجھتے ہیں وہ سیاسی شہنشاہیت اور معاشی جاگیرداری کو ادبی شہنشاہیت اور فنی جاگیرداری میں تبدیل کر کے ایک مٹتے ہوئے نظام اور مرتے ہوئے سماج کو بچانا چاہتے ہیں سیاسی اور معاشی لڑائیاں ادب کے میدان میں جمالیات اور فن کے نام پر لڑی جاتی ہیں وہ ادب سے محبت کے بجائے نفرت کرتے ہیں۔ وہ یا تو اسے استحصالی فلسفوں کے لیے استعمال کرنا چاہتے ہیں یا ذاتی عیاشی کے لیے۔ ترقی پسند ادیب اور ان کے پڑھنے والے اس تصور کو برداشت نہیں کرتے۔ ادب شہنشاہی اور ادبی خبگی دونوں غیر جمہوری اور گندے تصورات ہیں۔“

(ترقی پسند ادب- سردار جعفری- صفحہ ۷۷)

صاف بات ہے کہ ایسے جلالی بزرگوں کے سامنے فن کی بات کرنا ایسا ہی تھا جیسا کسی مجذوب کو وضو کی دعوت دینا۔ لوگ آرٹ کا نام لینے سے گھبرانے لگے اور جمالیات کا لفظ ادا کرتے کرتے تو انھیں پسینہ چھوٹ جاتا اور انھیں محسوس ہونے لگتا گویا وہ جمالیات کے حق میں بات نہیں کر رہے بلکہ لونڈے بازی کی وکالت کر رہے ہیں۔ معاشرتی نقادوں کے نزدیک اگر ادب روٹی کپڑے کے مسائل سے سروکار نہیں رکھتا تو وہ محض خیالی ہے۔ فراری ہے۔ ذہنی عیاشی ہے۔ وہ اپنی ڈیڑھ امیٹ کی مسجد الگ بناتا ہے۔ اب بھلا ایسی مسجد میں ان نمازیوں کو کیسے دلچسپی ہوسکتی ہے جو رکعت باندھنے کے بعد خیال گھوڑوں کی خرید و فروخت کا کرتے ہیں اور دعا روزی روزگار کی مانگتے ہیں Utilitarian سماج میں ہر قدر Utility کی قدر ہوتی ہے۔ لوگ مندروں اور مسجدوں کو سماجی مقاصد کے لیے استعمال کرنے کے طریقے سوچا کرتے ہیں اور جن صحنوں میں خداؤں کی حمد کے نغمے گونجا کرتے تھے وہاں رضا کاروں اور راشنریوک سنگھ والوں کی قواعد ہونے لگتی ہے۔ ادب کا بھی اپنا ایک روحانی تہذیبی اور جمالیاتی منصب تھا۔ لیکن ایسے منافع اندوز سماج میں ایک Gratuitous سرگرمی کے طور پر ادب اپنی خیر کب تک مناتا۔ چنانچہ ادب نے بھی گیان دھیان کی باتیں چھوڑیں اور آدرش کے مندروں کی گھنٹیاں بجانے لگا۔ ضرورت صرف ایسے لوگوں کی تھی جو مقدس آستانوں کے اس افادی استعمال کو حق بجانب ثابت کرتے ہوں یہ کام ہمارے نقادوں نے پورا کیا۔ آپ دیکھیں گے کہ ہمارے معاشرتی نقادوں کی تنقیدیں آرٹ کے اسی Vulgarization کا Rationlization ہیں۔ ادب کا کوئی موضوع ابدی نہیں۔ ادب کی کوئی دوامی قدریں نہیں۔ ادب سماجی حالات کی پیداوار ہے۔ فنکار کا شعور پیداواری رشتوں کی پیداوار ہے۔ ہر ادب پروپیگنڈہ ہے۔ ادب اور صحافت میں فی نفسہ کوئی فرق نہیں، جو چیز ادب کو صحافت سے الگ کرتی ہے وہ اس کی فنی خوبیاں ہیں..... یعنی وہی زبان و اسلوب کی چاشنی اور تکنیک کے کرتب۔ چنانچہ فیض احمد فیض لکھتے ہیں:

”تو کیا ادب اور پروپیگنڈا میں کوئی فرق نہیں..... پھر ہم سیاسی تقریروں اور صحافتی مقالوں کو ادب کیوں نہیں کہتے..... اس لیے نہیں کہتے کہ ان میں ادب کی فنی خوبیاں نہیں پائی جاتیں..... ان میں ہنسنے کوئی ایسی چیز نہیں ہے جو انھیں ادب بننے سے روکے (اور بعض اوقات سیاسی تقریریں اور صحافتی مضامین ادب کا بہترین نمونہ ہوتے ہیں۔).... (میزان از فیض احمد فیض۔ صفحہ ۸۱)

یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ برسوں تک اردو والے الہلال اور البلاغ کے مضامین کا مطالعہ ادب کے طور پر کرتے رہے اور اردو پروفیسروں کی زندگیاں ابوالکلام کے انداز بیان کی خوبیاں گناتے صرف ہو گئیں۔ ادب پر صحافت کا غلبہ اتنا شدید تھا کہ آج بھی ہم ادب میں زبان کے تخلیقی استعمال اور صحافت میں اس کے خطیبانہ استعمال کے بیچ تمیز نہیں کر سکتے اور اس لیے اردو کے وہ محقق اور پروفیسر نقاد جو دجیہہ شخصیتوں اور آئی، اے، ایس افسروں کی نثر کو اوک سے پیتے رہے ہیں ان کے سامنے آپ بیدی منٹو کے انداز بیان کا ذکر کیجئے تو انھیں اچھو ہو جائے گا۔

ہماری تنقید کی مصیبت یہ رہی ہے کہ بڑے نقاد صرف عمومی بیانات دیتے ہیں۔ چھوٹے نقاد ان بیانات پر حاشیہ آرائی کرتے ہیں۔ اور ان سے بھی چھوٹے نقاد ان دونوں نقادوں پر پی ایچ ڈی کر ڈالتے ہیں..... کسی بھی ادبی مسئلہ کے تجزیاتی مطالعہ کا کام ان سب نے یورپ اور امریکہ کے نقادوں اور پروفیسروں کے لیے اٹھا رکھا ہے۔ پھر کمال یہ ہے کہ ان سے فیض حاصل کرنے کے بعد جوتا بھی انھیں ہی مارا جاتا ہے..... انحطاط پسند تہذیب اور زوال پسند ملک ہماری رہبری کیا کر سکتے ہیں..... قسم کی باتیں ترقی پسند لائبریریز میں آج بھی سنی جاسکتی ہیں۔

ادب اور پروپیگنڈا کے مسئلہ پر غور کرتے وقت ہماری تنقید عموماً عمومی بیانات کا شکار رہی ہے اور جب اس نے تجزیاتی مطالعہ کی کوشش کی ہے تو اس قسم کے نتائج برآمد ہوئے ہیں:

”انقلابی آہنگ کے دورِ پوتے ہیں۔ ایک تجربے کا جزو بن کر گہری انقلابی بصیرت کی شکل اختیار کر لیتا ہے، دوسرا انقلاب کو تجربہ یا شخصیت نہیں بناتا صرف نعرہ بنا لیتا ہے۔ انقلاب اس کے لیے فیشن یا فارمولا بن جاتا ہے۔ زاویہ نظر یا شخصیت کا جزو نہیں بنتا۔ پروپیگنڈہ اور فن میں بھی فرق ہے۔ اگر جو بات کہی جائے اس کی جڑیں اپنے تجربے اور شخصیت میں پیوست ہوں۔ اس میں اپنی ذات کا ايقان اور اپنے ذہن اور جذبے کی آپ بیتی پوشیدہ ہو تو فن ورنہ پروپیگنڈہ برآمد ہوتا ہے۔ پروپیگنڈہ ایسے خیالات اور احساسات کا اظہار ہے جو شاعر کی شخصیت کا جزو اور اس کا ذاتی تجربہ نہ بن پائے ہوں۔ جنھیں صرف اس کی زبان اور قلم نے تسلیم کیا ہو۔ اس کا باطن اس پر ایمان نہ لایا ہو۔ جو دوسروں کی دریافت ہو اس کی اپنی آپ بیتی نہ ہو۔“

(ڈاکٹر محمد حسن۔ عصری ادب۔ ۲)

اگر پروپیگنڈہ اور فن کی یہ تعریف قبول کر لی جائے تو پھر پروپیگنڈہ جیسی کوئی چیز ادب کی دنیا میں رہتی ہی نہیں۔ ہر چیز فن ہی فن ہے۔ کیونکہ کون سا فنکار ایسا ہوگا (یہ بات یہاں پر بالکل غیر متعلق ہے کہ فنکار چھوٹا ہے یا بڑا) جو وہ بات کہے گا جس کی جڑیں اس کے تجربہ اور شخصیت میں پیوست نہ ہوں۔ کیا اپنے ذہن کے ايقان اور اپنے ذہن اور جذبہ کی آپ بیتی۔ (جو کچھ ان الفاظ کے معنی ہوتے ہوں) کے بغیر فن پیدا ہو سکتا ہے۔ ان خیالات

اور احساسات کا اظہار جو شاعر کی شخصیت کا جز نہ ہوں۔ اس کا ذاتی تجربہ نہ بن پائے ہوں۔ جنہیں صرف اس کی زبان اور قلم نے تسلیم کیا ہو۔ اس کا باطن اس پر ایمان نہ لایا ہو۔ جو دوسروں کی دریافت ہو اس کی آپ بیتی نہ ہو، نہ صرف یہ کہ وہ فن نہیں بلکہ پروپیگنڈہ ہے اور بہت ہی ذلیل قسم کا پروپیگنڈہ ہے جو وہی آدمی کر سکتا ہے جو کردار اور اخلاقی اعتبار سے اتنا گرا ہوا ہو کہ چوراہوں پر قوت باہ کی گولیاں بیچنے کے لیے کوزیوں کے مول خریداجا سکے۔ فنکار جب پروپیگنڈہ کرتا ہے تو اپنی شخصیت اور اپنی ذات کو ایک آدرش میں ڈبو کر پروپیگنڈہ کرتا ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ اب اس کا پروپیگنڈہ فن بن گیا۔ اگر ایسا ہی ہوتا تو پھر خود اس کے مداح نقاد یہ بات نہ کہتے کہ فلاں فلاں مقام پر شاعر نعرہ زنی پر اتر آیا ہے اور ادب اور آرٹ کے تقاضوں کا خیال نہیں کیا۔ خود ترقی پسند نقادوں کو اس بات کا احساس ہے کہ ترقی پسندوں کی معتد بہ شاعری نعرہ زنی کا شکار ہو گئی ہے۔ گویا کہ وہ بھی اتنا تو شعور رکھتے ہیں کہ نظم اور نعرہ میں تمیز کر سکیں۔ کیا کوئی ترقی پسند نقاد یہ کہنے کی جرأت کر سکتا ہے کہ وہ شاعر جو نعرہ زنی کا شکار ہو گیا ہے اسے انقلاب یا اشتراکی آدرش کو صرف زبان اور قلم سے تسلیم کیا تھا۔ اور اس کا باطن اس پر ایمان نہ لایا تھا۔ ترقی پسند شاعری کو میں اشتراکیت اور انقلاب کا پروپیگنڈہ سمجھتا ہوں۔ کہیں یہ پروپیگنڈہ کامیاب ہے کہیں کامیاب نہیں۔ لیکن کسی ایک بھی ترقی پسند شاعر کے لیے میں یہ بات ماننے کے لیے تیار نہیں کہ جس آدرش کا انھوں نے پروپیگنڈہ کیا اسے انھوں نے محض زبان اور قلم سے تسلیم کیا۔ فیشن اور فارمولے کے طور پر اپنایا اور اپنی شخصیت کا جز نہیں بنایا۔ کیونکہ ایسا سوچنا ترقی پسند فنکار ہی کی نہیں ہر اس شخص کی توہین ہے جو فنکار بننے کی منکسرانہ کوشش کرتا ہے۔ ترقی پسند شاعر شاعری بھلے بری کرتا ہو لیکن اس کے متعلق یہ سوچنا کہ اس کی نیت صاف نہیں ہماری کم ظرفی ہے۔ اس کی شاعری نعرہ بن گئی تو اس کی بہت سی وجوہات ہو سکتی ہیں۔ ان میں سے ایک وجہ اس کا وہ جذباتی و فور اور اشتعال بھی ہو سکتا ہے جو عموماً کسی آدرش کو شدید جذباتی اور شخصی وابستگی سے اپنانے سے پیدا ہوتا ہے۔ کم از کم ادب میں پروپیگنڈہ کا مطلب یہی ہے کہ فنکار جس بات کا پروپیگنڈہ کر رہا ہے اس کی سچائی کا اسے پورا یقین ہو اور وہ بات اس کی شخصیت کا جز بن گئی ہو۔ ورنہ فنکار فنکار ہی نہیں رہتا۔ اس کے سامنے بھی درد نیاں پھینک دیجئے اور وہ مستعار آدرشوں کو سانڈے کے تیل کی طرح سڑکوں پر بیچتا پھرے گا۔ جو بات کہی جائے اس کی جڑیں فنکار کی شخصیت میں پیوست ہوں تو پروپیگنڈہ آرٹ نہیں بنتا۔ بڑے سے بڑے فنکار کے یہاں بھی پروپیگنڈہ پروپیگنڈہ ہی رہتا ہے اور آرٹ نہیں بن پاتا۔ ترقی پسندوں کی شاعری کا بیشتر حصہ جس میں ان کا خون جگر شامل ہے آرٹ نہیں بن پاتا پروپیگنڈہ ہی رہتا ہے۔ کم از کم ابھی تک کوئی کیمیا ایسا ایجاد نہیں ہوا جو پروپیگنڈہ کو آرٹ بنا سکے۔ کیونکہ آرٹ اور پروپیگنڈہ دونوں کے مقاصد الگ ہیں اور اس لیے دونوں کے طریقہ کار بھی جدا ہیں۔

ڈاکٹر محمد حسن کے طرز فکر کے پیچھے جو مفروضہ کام کر رہا ہے وہ یہ ہے کہ فن اور پروپیگنڈہ کے بیچ مقصد اور طریقہ کار کا کوئی اصولی یا نوعی فرق نہیں۔

.....

فرق صرف شخصیت کے خلوص کا ہے جس کی موجودگی سے ایک طریقہ کار فن بنتا ہے اور جس کی عدم موجودگی سے وہی

طریقہ کار پروپیگنڈہ پیدا کرتا ہے۔ تخلیقی صلاحیت۔ تخلیقی قوت۔ فنکارانہ دسترس یہ سب گویا ثانوی چیزیں ہیں۔ آپ کسی عقیدے کو شخصیت کا جز بنا لیجیے فن پیدا ہو گیا۔ اگر جز نہیں بنا سکے تو پروپیگنڈہ پیدا ہوگا۔ لیکن ہمارے سامنے ایسے بے شمار شاعروں کی مثال ہے جو عقیدے سے پر خلوص وابستگی کے باوجود تخلیق فن نہیں کر سکے بلکہ فن کے پردے میں پروپیگنڈہ ہی کرتے رہے کیونکہ ان کا مقصد اور طریقہ کار تخلیق فن کے اصول پر نہیں بلکہ تبلیغ کے اصول پر مبنی تھا۔ محض خلوص یا نیک نیتی سے نہ فن میں کام چلتا ہے نہ پروپیگنڈے میں۔ فن میں خلوص کا مسئلہ عقیدہ ہی کے مسئلہ کی طرح نہایت الجھا ہوا مسئلہ ہے اور فی الحال میں اسے چھیڑنا نہیں چاہتا میں صرف یہ بتانا چاہتا ہوں کہ فن اور پروپیگنڈہ کی بحث میں خلوص اور نیک نیتی غیر متعلق چیزیں ہیں۔ ہر عقیدے کے مبلغ پر خلوص اور نیک نیت ہی ہوتے ہیں۔ اس سے کہیں یہ ثابت نہیں ہوتا کہ ان کا عقیدہ اچھا عقیدہ ہے یا ان کے پروپیگنڈے کا طریقہ دوسرے طریقوں سے زیادہ ایمان دارانہ ہے۔ پروپیگنڈہ اپنے مقصد کو حاصل کرنے کے لیے چند نفسیاتی طریقوں کا استعمال کرتا ہے اور بڑی ہوشیاری سے کرتا ہے۔ اسی لیے پروپیگنڈے میں خلوص سے زیادہ ہوشیاری، طباعی، ذہانت اور چرب زبانی کی ضرورت پڑتی ہے۔ پروپیگنڈے کے لیے یہ بات تسلیم کر لی جاتی ہے کہ محض مشک کی خوشبو سے کام نہیں چلتا بلکہ عطار کی چرب زبانی کا اثر مشک کی خوشبو سے کہیں زیادہ دور رس ہوتا ہے۔ محض خلوص اور ایمان داری ہی سے کام چل جاتا تو ہر عطار قرآن پر ہاتھ رکھ کر قسم کھا لیا کرتا کہ اس کا مال چوکھا ہے۔ لیکن عطار جانتا ہے کہ ایسی قسموں کا کوئی اثر نہیں ہوتا اس لیے وہ اپنی بات ذہن نشین کرانے کے لیے دوسرے طریقے اپناتا ہے..... اور جو طریقے وہ اپناتا ہے وہ ایک خاص مقصد کے لیے ہوتے ہیں..... لوگ اس کا مشک خریدیں۔ صاف بات ہے کہ وہ جو مشک فروشی نہیں کرتا..... کسی عقیدے یا نظریہ کی تبلیغ نہیں کرتا..... اس کے لیے عطار کے یہ تمام طریقے بے کار ہیں۔ فرض کیجئے کہ آپ کسی پہاڑی سفر پر گئے ہیں۔ وہاں پر ایک پراسرار اجنبی پہاڑی آدمی کے ہاتھوں آپ کو مشک ملا ہے جو واقعی بہت نادر ہے۔ آپ جب اپنے دوستوں کو سفر کا واقعہ سناتے ہیں انھیں مشک سنگھاتے ہیں۔ اس کی تعریف کرتے ہیں تو آپ کا مقصد ہرگز یہ نہیں ہوتا کہ آپ انھیں مشک فروخت کرنا چاہتے ہیں۔ آپ صرف انھیں اپنے تجربہ میں شریک کرنا چاہتے ہیں۔ آپ کا طریقہ کار عطار کے طریقہ کار سے مختلف ہوگا۔

غرض یہ کہ فن اور پروپیگنڈے کے فرق کو سمجھنے کے لیے ہمیں یہ دیکھنا ہوگا کہ فن کا مقصد اور طریقہ کار کیا ہے اور پروپیگنڈہ کا مقصد اور طریقہ کار کیا ہے۔ پروپیگنڈہ کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ دوسرے لوگ ہمارے عقائد، تصورات، نظریات اور نقطہ نظر کو قبول کریں اور اس مقصد کے لیے پروپیگنڈہ طریقے بھی ترغیب، تلقین، بہلانے، رجھانے اور قائل کرنے کے اپناتا ہے۔ اب اگر آپ یہ سمجھتے ہیں کہ فن کا مقصد بھی یہ ہے کہ اس کے ذریعے ہم ہمارے عقیدے اور نظریات لوگوں سے قبول کرائیں تو اس کا طریقہ کار بھی ترغیب دینے، بہلانے اور رجھانے کا ہوگا۔ اس کے برخلاف اگر آپ یہ سمجھتے ہیں کہ فن ہمیں ایک انسانی تجربہ سے دوچار کر کے حقیقت کی آگہی بخشتا ہے تو صاف بات ہے کہ فنکار کا طریقہ کار تلقین، تبلیغ اور ترغیب کا نہیں بلکہ انکشاف اظہار اور تشریح کا ہوگا۔ اس طریقہ کار

پر عمل پیرا ہو کر فنکار جو چیز تخلیق کرے گا وہ فن ہوگی۔ اپنے عقائد اور نظریات کو لوگوں کے ذہن نشین کرانے کے لیے وہ جو طریقہ کار اپنائے گا اس سے پروپیگنڈہ پیدا ہوگا۔ فنکار آپ کے ذہن میں نہ تو کسی عقیدے کے بیج رکھتا ہے نہ بہلا پھسلا کر آپ کو اس کا نقطہ نظر اپنانے پر راغب کرتا ہے۔ فنکار آپ کی ذہنی آزادی کا پورا احترام کرتا ہے اور ذہنی طور پر وہ آپ کو مغلوب کرنا نہیں چاہتا۔ فنکار آپ کو اپنی گرد و پیش کی دنیا کی آگہی بخشتا ہے اور پھر اس دنیا کے متعلق اپنا رویہ متعین کرنے کے لیے آپ کو آزاد چھوڑ دیتا ہے۔ فنکار مسئلہ کو سلجھاتا نہیں بلکہ مسئلہ کو پیش کرتا ہے۔ وہ یہ بھی نہیں کہتا کہ اب آپ اس مسئلہ کو سلجھائیے۔ کیونکہ وہ جانتا ہے کہ زندگی میں سینکڑوں مسائل ایسے ہیں جن کا کوئی حل نہیں۔ فنکار ہمیں زندگی کی تمام ناقابل حل گتھیوں اور پراسرار پیچیدگیوں کے ساتھ جینے کا حوصلہ عطا کرتا ہے۔ وہ زندگی کے بنیادی المیوں کو ہمارے لیے قابل برداشت بناتا ہے۔

اس حقیقت کا اعتراف کرنے کے باوجود کہ ادب کا طریقہ کار کسی نہ کسی حد تک تلقینی اور ترغیبی بھی رہا ہے میں اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنے پر رضا مند نہیں ہوں گا کہ ادب پروپیگنڈہ ہے کیونکہ ادب میں تلقین اور ترغیب کا عنصر مقصد اور نوعیت کے اعتبار سے پروپیگنڈہ کی تلقین اور ترغیب سے مختلف ہے۔ پروپیگنڈہ ترغیب و تلقین کے ذریعہ لوگوں کی رائے بدلنا اور انہیں کسی عملی اقدام پر مستعد کرنا چاہتا ہے اسی لیے پروپیگنڈہ کسی بھی قسم کے ابہام، تضاد اور مقاصد کی Plurality کو روا نہیں رکھتا۔ اسی لیے پروپیگنڈہ بات صاف اور دونوک کرتا ہے۔ اس کا بیان کسی بھی قسم کے ابہام اور ابہام کے بغیر دشمن اور صاف ستھرا ہوتا ہے کیونکہ اس کا مقصد ایک ہی ہوتا ہے کہ وہ ذہن کی تمام مزاحمتوں کو توڑ کر اپنا تیر ٹھیک نشانہ پر بٹھائے۔ اس کے برعکس ادب مقاصد کی کثرت کو روا رکھتا ہے۔ فن پارہ کا مقصد یک جہتی اور یک سمتی نہیں ہوتا۔ نہ وہ محض ترغیب و تلقین کے ذریعہ رائے بدلنا چاہتا ہے۔ نہ محض تفریح و مسرت بخشنا۔ فن پارہ اپنے Structure میں بے شمار عناصر لیے ہوئے ہوتا ہے اور اس میں جمالیاتی مسرت کے ساتھ ساتھ تعلیم و تلقین کی ایک خاموش تہ آب موج بھی بہتی رہتی ہے۔ اسی لیے بڑا فن پارہ تعلیم و تلقین سے گھبراتا نہیں۔ جمالیاتی تاثر کے اعتبار سے ہر بڑا فن پارہ Multivalent ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر بڑا فن پارہ بر آدمی کے لیے معنی اور تاثر کی ایک الگ کائنات لیے ہوتا ہے اور مختلف زمانوں میں مختلف لوگ اپنی اپنی ذہنی استعداد اور افتاد کے مطابق فن پارہ سے مختلف تاثرات اور تجربات حاصل کرتے ہیں۔ اسی لیے جیسا کہ آڈن نے بتایا ہے کسی بھی ادبی تخلیق کو مختلف طریقوں سے پڑھنا ممکن ہے، جبکہ اس کے برخلاف مثلاً فاشیات کی کوئی ادبی قدر و قیمت نہیں ہوتی کیونکہ اگر کوئی شخص شخص کتاب کو جنسی اشتعال کے علاوہ کسی اور طریقہ سے..... مثلاً نفسیاتی Case . History یا مصنف کے جنسی خوابوں کی دستاویز کے طور پر پڑھنا چاہے تو..... مارے بوریت کے اس کی آنکھوں میں آنسو آجائیں گے مختلف ذہنی سطح کے لوگوں کے لیے ایک فن پارہ دلچسپی کے کیسے متنوع عناصر رکھتا ہے۔ اس کا ذکر ایٹ نے اس طرح کیا ہے کہ شیکسپیر کے کسی بھی ایک ڈرامہ میں:

”سب سے زیادہ سیدھے سادے آدمی کی دلچسپی کے لیے پلاٹ ہے۔ زیادہ بصیرت والے لوگوں کے لیے کردار اور کرداروں کا تصادم ہے۔ بہتر ادبی مذاق رکھنے والوں کے لیے الفاظ اور لفظی تراکیب ہیں۔ موسیقی کی

نزاکتوں سے آشنا کانوں کے لیے شعر کی لے Rythm ہے اور ان حساس لوگوں کے لیے جو فکر و نظر کی اہلیت رکھتے ہیں وہ معنویت ہے جو آہستہ آہستہ اجاگر ہوتی ہے۔“

بڑا فنکار فن کے معاملہ میں چھوٹی موٹی قسم کا آدمی نہیں ہوتا کہ پھونک پھونک کر قدم رکھتا رہے تاکہ اس کے فن کا آگہیز تبلیغ و تلقین کے پتھروں سے نکرانے ہی نہ پائے لیکن بڑے فنکار کے فن کی ڈرائن Design اس قدر رنگارنگ ہوتی ہے اور اس قدر وسیع کنواس پر پھیلی ہوئی ہوتی ہے کہ تخلیقی عمل کا ہر طریقہ کار اس میں سما جاتا ہے وہ معروضی حقیقت نگاری سے بھی کام لیتا ہے اور شخصی تاثرات سے بھی طنز و استہزا سے بھی اور تلقین و ترغیب سے بھی۔ اسی طرح اس کا جذباتی رویہ بھی تہ در تہ اور پرتیج ہوتا ہے جس کے اظہار کے لیے وہ سیدھے سادے بیان سے لے کر تمثیل، علامات اور استعاروں کے انتہائی دشوار اور پیچیدہ حربوں سے کام لیتا ہے۔ اسی لیے کسی فنکار کے کلام میں تبلیغ و تلقین کے عناصر دیکھ کر یہ فیصلہ کر لینا کہ فن کا مقصد تبلیغ ہے درست نہیں ہے۔ ایک طرف تو ہمیں اقبال اور ڈائے جیسے فنکار ملتے ہیں جن کا طریقہ کار بے جھجک تبلیغ و تلقین کا رہا ہے اور دوسری طرف شیکسپیر اور غالب جیسے فنکار بھی ملتے ہیں جنہیں ہر قسم کی منطقی کھینچ تان کے باوجود آپ پروپیگنڈا سٹ ثابت نہیں کر سکتے۔ اگر ادب کے ترغیبی عنصر ہی پر زور دیا جائے تو پھر تمام ادب پروپیگنڈہ ہے اور پھر آرٹ اور پروپیگنڈہ کی بحث ہی بیکار ہو جاتی ہے۔ چنانچہ ہمیں دیکھنا یہ ہوگا کہ وہ فنکار جن کے متعلق ہم یہ کہتے ہیں کہ ان کا ادب کھلا پروپیگنڈہ ہے کیا ان کے فن کے وسیع تناظر میں تبلیغ و تلقین محض ایک طریقہ کار ہے یا واحد طریقہ کار ہے۔ مثلاً اقبال کی شاعری یقیناً تبلیغی اور تلقینی ہے لیکن جو چیز اسے نرا پروپیگنڈہ بننے سے بچاتی ہے وہ ان کی وہ جذباتی اور ذہنی کش مکش ہے جو سوز و ساز رومی اور چچ و تاب رازی کے تصادم سے پیدا ہوتی ہے۔ اس ذہنی اور جذباتی کش مکش کو ملحوظ نظر رکھتے بغیر محض ان کے طرز اظہار کے ترغیبی پہلو کو High light کر کے یہ حکم نہیں لگایا جاسکتا کہ اقبال نے بھی شاعری سے پروپیگنڈہ کا کام لیا ہے۔ مختصر یہ کہ ادب کے طریقہ کار میں ترغیب و تلقین کی ایک خاموش رو ضرور ہوتی ہے لیکن اس رو کو پروپیگنڈہ کی وجہ جواز سمجھنا ہماری سادہ لوحی ہے۔

اسی قسم کی دوسری فکری سادہ لوحی ہمیں نقادوں کی اس دلیل میں دیکھنے کو ملتی ہے جب وہ ادب میں فنکار کے نقطہ نظر کی پیش کش کو بھی ایک قسم کا پروپیگنڈہ کہتے ہیں۔ چنانچہ سردار جعفری لکھتے ہیں۔

”ترقی پسند ادب پر پروپیگنڈے کا الزام زیادہ تر ہیئت پرست حلقوں کی طرف سے آتا ہے۔ اور اس الزام کو تقویت اس سے پہنچتی ہے کہ ترقی پسند ادیب کھلم کھلا یہ کہتے ہیں کہ ادب کے سامنے ایک مقصد ہونا چاہیے اور ادیب جانبدار ہوتا ہے۔ مقصد اور جانبداری اگر پروپیگنڈہ نہیں تو کیا ہے۔ لیکن کیا دنیا کے ادب میں ایک بھی ایسی مثال ملے گی جو بے مقصد اور غیر جانبدار ہو۔ ادیب کچھ چیزوں کو اچھا سمجھتا ہے کچھ چیزوں کو برا۔ اچھی چیزوں کی اچھائی بیان کرتا ہے بری چیزوں کی برائی۔ کوئی ادیب کھل کر بیان کرتا ہے کوئی اشارے کرتا ہے۔ لیکن یہ تو انداز بیان کا فرق ہو یا زیادہ سے زیادہ آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ فنی اعتبار سے اچھے یا برے ادب کا فرق ہوا لیکن اس سے یہ نتیجہ کیسے نکلتا ہے کہ وہ جانبدار ہو جاتا ہے۔“

اگے چل کر وہ کہتے ہیں:

”ہر ادب پارہ میں مصنف کا اپنا نقطہ نگاہ، اپنا خیال اور تصور شامل ہوتا ہے کسی ادیب کا یہ کہنا کہ اس کی تخلیق کسی قسم کے نقطہ نگاہ سے خالی ہے محض جھوٹ ہے اس لیے ادیب زندگی کے ان واقعات کی نہیں جن کا اس نے ذکر کیا ہے بلکہ ان واقعات کے ذریعے سے اپنے نقطہ نگاہ کی تبلیغ کرتا ہے۔ وہ یہ نہیں کہتا کہ آپ میرے نقطہ نگاہ کو تسلیم کیجئے بلکہ اپنے نقطہ نگاہ کو ایسے دلنشین انداز میں پیش کرتا ہے کہ پڑھنے والا اسے قبول کر لیتا ہے۔ اس نقطہ نگاہ کا ادیب کو احساس ہوتا ہے وہ جانتا ہے کہ اس کا نقطہ نگاہ کیا ہے اور وہ دوسروں کے نقطہ نگاہ سے کہاں اور کتنا مختلف ہے فردوسی، اقبال، پریم چند اور جوش جیسے بلند آہنگ شاعروں اور ادیبوں کے علاوہ حافظ، میر غالب اور جگر کے یہاں بھی یہ نقطہ نگاہ موجود ہے جو ادب کی داخلی کیفیت بن کر ابھرتا ہے اور اس میں تاثر پیدا کرتا ہے۔ نقطہ نگاہ زمانے اور ماحول اور طبقات کے ساتھ وابستہ ہوتا ہے۔ اس کے اخلاقی اور جمالیاتی حدود ہوتے ہیں اور تجربہ کر کے یہ بتایا جاسکتا ہے کہ یہ نقطہ نگاہ کس زمانے، کس سماج، کس طبقے یا گروہ کی ترجمانی کرتا ہے یعنی نقطہ نگاہ جانبدار ہوتا ہے۔“

(۷۸-۷۶)

نقطہ نگاہ کے بارے میں سردار نے اپنا نقطہ نگاہ اتنی صفائی سے پیش کیا ہے کہ پورا مسئلہ بس پاک ہو گیا ہے۔ ترقی پسند نقادوں کی ایک بڑی مصیبت یہ رہی ہے کہ وہ ادب اور جمالیات کے نازک مسئلوں کو Oversimplify کر کے اپنے مطالب کی بات نکال لیتے ہیں۔ چنانچہ ادب میں مقصدیت اور جانبداری یا فنکاری پسند یا نا پسند یا اس کے نقطہ نظر کا مسئلہ ہے وہ اتنا سیدھا سادا نہیں جتنا کہ مارکسی نقاد سمجھتے ہیں۔ ادب تفریح سے لے کر تعلیم تک بہ یک وقت اتنے کام کرتا ہے اور اتنے نازک طریقوں سے کرتا ہے کہ اس کے مقصد یا فنکشن کے بارے میں کسی ایک پہلو پر شدید اصرار کا نتیجہ ایسے۔ Polarization کو جنم دے گا جو ادب کی جامعیت کے لیے نہایت مضر ہوگا۔ اسی طرح فنکار کا کچھ چیزوں کو اچھا سمجھنا اور کچھ چیزوں کو برا سمجھنا اچھی چیزوں کی اچھائی اور بری چیزوں کی برائی بیان کرنے والا معاملہ بھی اتنا سیدھا سادہ نہیں جتنا سردار سمجھتے ہیں کیونکہ فنکار جس چیز کے ساتھ سروکار رکھتا ہے یعنی دنیا، کائنات اور انسانی زندگی..... وہ کسی بھی قسم کی سہل اور بکتر بند اخلاقی تقسیم کی متحمل نہیں ہو سکتی..... اگر آپ کسی بھی فنکار سے پوچھیں کہ وہ خدا، انسان اور زندگی کو اچھا سمجھتا ہے یا برا تو فنکار اس کا کوئی بھی قطعی جواب دینے سے معذور ہوگا کیونکہ ان چیزوں کی طرف فنکار کا رویہ ملی جلی کیفیات کا حامل ہوتا ہے اور اس سے وہ اخلاقی قطعیت کا مطالبہ کرنا جو ایک عام انسان کی روش ہے غلط ہوگا۔ حادثات کی خارجی دنیا تو خیر ہمارے اخلاقی احتساب سے بے نیاز ہوتی ہے لیکن زندگی کے وہ امور جن کا تعلق ہماری اخلاقی زندگی سے ہے ان کی طرف بھی فنکار کا رویہ..... میں یہ نہیں کہتا کہ غیر اخلاقی ہوتا ہے..... لیکن اتنا سادہ لوح بھی نہیں ہوتا کہ وہ کسی چیز کو اچھا سمجھے اور کسی چیز کو برا اور اچھی چیزوں کی اچھائی بیان کرے اور بری چیز کی برائی..... کیا فلا بیر اور ٹالسٹائی زنا کو اچھا سمجھتے ہیں یا برا..... کیا منٹورنڈی کو اچھا سمجھتا ہے یا برا..... کیا ملکیتھ ایک اچھے آدمی کا المیہ ہے یا برے

آدمی کا آپ ادبی تنقید کے دائرہ میں رہ کر ان سوالوں کے جواب دینے کی کوشش کیجئے اور دیکھیے کہ ہتھیلی میں کیسے پھوڑے پڑتے ہیں۔

اسی طرح فنکار کے نقطہ نظر کا مسئلہ بھی نہایت میڑھا ہے۔ آپ نقطہ نظر کا انکار کیجئے تو فنکار محض آئینہ برآر رہ جاتا ہے۔ ہر چیز کو دیکھنے کا مطلب ہے کسی بھی چیز کو نہ دیکھنا اور زندگی کے ہر واقعہ اور ہر مسئلہ میں یکساں طور پر دلچسپی لینے کا مطلب ہے تخلیقی طور پر کارآمد اور غیر کارآمد چیزوں میں تمیز نہ کر سکرنا۔ جو چیز ادب کو صحافت سے ممتاز کرتی ہے وہ فنکار کا نقطہ نظر ہے لیکن نقطہ نظر کی ترکیب میں جو ایک خاص قسم کی فکری قطعیت ملتی ہے وہ اسے ادبی تنقید کے لیے غیر موزوں بناتی ہے کیونکہ فنی تخلیق کے وقت فنکار اپنے مواد کو جس چیز سے control کرتا ہے وہ محض نقطہ نظر نہیں ہوتا۔ بلکہ اس کی پوری شخصیت ہوتی ہے اور شخصیت کی تعمیر محض ذہن اور علم و دانش سے نہیں ہوتی بلکہ آدمی کا پورا جذباتی وجود اس کے لیے چونا گارا مہیا کرتا ہے۔ اسی لیے فنکار کا نقطہ نظر فلسفی کی طرح محض ذہنی یا دانش ورانہ نہیں ہوتا بلکہ جذباتی ہوتا ہے اور ضروری نہیں کہ وہ نقطہ نظر فلسفیانہ منطق کی کسوٹی پر پورا اترے۔ چونکہ فنکار کا نقطہ نظر اس کی جذباتی شخصیت سے بے نیاز نہیں ہوتا اسی لیے اس کا نقطہ نظر تضادات، ابہام اور تخالف سے مملو ہوتا ہے اور اس میں وہ قطعیت اور منطقی صفائی نہیں ملتی جو فلسفی کے نظام خیالات میں نظر آتی ہے۔ فلسفی کا مقصد دانش ورانہ سطح پر خیالات کے ایک ایسے نظام کی تشکیل ہوتا ہے جو ابہام، انتشار اور ہر قسم کے منطقی تضاد سے پاک ہو۔ چونکہ فنکار خیالات کے کسی فلسفیانہ نظام کی تشکیل کی کوشش نہیں کرتا اس لیے وہ اپنے نقطہ نظر یا ذہنی رویہ کے تضاد ابہام یا انتشار سے گھبراتا نہیں۔ فنکار مسئلہ کو پیش کرتا ہے اسے سلجھاتا نہیں۔ وہ سوال پوچھتا ہے جواب نہیں دیتا۔ وہ اپنے فن کے ذریعہ فکر کے انتشار کو control کرتا ہے۔ اسے کسی قطعی اور دونوک فلسفیانہ نظام میں بدلنے کی کوشش نہیں کرتا۔ وہ اپنے دونوں ہاتھوں سے Dilemma کے سینک پکڑ کر حقیقت کے سائڈ سے آنکھیں چار کرتا ہے۔ وہ ڈالکیمیا کی Terms بیان کرتا ہے اسے Resolve نہیں کرتا۔ اسی لیے کسی بھی چیز کی طرف فنکار کا رویہ حتمی فیصلے اور دونوک راکمیں دینے یا اپنی پسند یا ناپسند یا کسی چیز کی اچھائی یا برائی کو قطعیت سے ظاہر کرنے کا نہیں ہوتا بلکہ چیز کے ساتھ اپنے کسی رشتہ کی نوعیت کو سمجھنے کا ہوتا ہے فنکار یہ نہیں بتاتا کہ خدا کیا ہے، ہے یا نہیں ہے۔ ہے تو کیوں ہے اور نہیں ہے تو کیوں نہیں ہے۔ بلکہ فنکار تو یہ بتاتا ہے کہ خدا کے ساتھ یا خدا کے بغیر جینے کا مطلب کیا ہے۔ عورت کے ساتھ یا عورت کے بغیر جینے کا مطلب کیا ہے۔ فطرت کے ساتھ اور فطرت کے بغیر جینے کا مطلب کیا ہے۔ یعنی فنکار چیزوں کی طرف اپنا نقطہ نظر نہیں بلکہ چیزوں سے پیدا شدہ اپنے جذباتی تجربہ کے نازک اور لطیف پہلوؤں کا بیان کرتا ہے اسی لیے اگر آپ فنکار سے پوچھیں کہ خدا، کائنات، انسان، زندگی، موت، عورت کی طرف اس کا نقطہ نظر کیا ہے تو ذرا آپ ہی سوچنے کہ وہ کیا بتائے گا۔ کیا ملن خدا کو پسند کرتا ہے یا ناپسند۔ کیا وہ شیطان کو اچھا سمجھتا ہے یا برا۔ کیا شیکسپیر زندگی کو اچھا سمجھتا ہے یا برا۔ کیا غالب موت کو اچھا سمجھتے ہیں یا برا۔ کیا وہ انسان کو پسند کرتے ہیں یا ناپسند۔ یعنی فنکار جن چیزوں سے سروکار رکھتا ہے ان کی طرف کسی قسم کا ایک طرفہ اور قطعی نقطہ نظر اپنایا ہی نہیں جاسکتا، آپ ذرا یہ جاننے کی کوشش کیجئے کہ موت کی طرف دنیا کے بڑے

فیکاروں کا نقطہ نظر کیا رہا ہے۔ آپ کو پتہ چلے گا کہ ان کا رویہ بہ یک وقت نفرت، خوف، حیرت اور سریت کا رویہ ہے۔ اسی طرح انسان کی طرف بھی ان کا رویہ محبت و نفرت، خوف و اعتماد، اپنائیت و اجنبیت کا رویہ ہے۔ صاف بات ہے کہ جو نقطہ نظر اتنی متنوع جذباتی کیفیات کا حامل ہو اس کا بیان فلسفہ یا علم کی زبان میں کیسے ممکن ہو سکتا ہے۔ اسی لیے تو فیکار علامات اور استعاروں کے چکر میں پھنستا ہے۔ کیوں کہ جو بات وہ ظاہر کرنا چاہتا ہے وہ فلسفہ اور صحافت کی زبان میں ممکن ہی نہیں۔ چونکہ اس کے پاس کوئی فلسفیانہ اور عالمانہ نقطہ نظر نہیں ہوتا اس لیے وہ فلسفہ یا علم کی زبان استعمال بھی نہیں کر سکتا۔ چونکہ اس کا نقطہ نظر جذباتی ہوتا ہے اس لیے اسے اظہار بیان کے ایسے سانچوں کی ضرورت پڑتی ہے جو اس کے احساسات کو بھرپور طور پر ظاہر کر سکیں۔ یعنی ایسے سانچے جو نہ صرف اس کے جذباتی رویہ کے نازک اور لطیف گوشوں کو ظاہر کر سکیں بلکہ اس رویہ کے مبہم اور موہوم پہلوؤں پر بھی حادی ہوں۔ اسی لیے تو ابہام فیکارانہ اظہار بیان کا ایک ناگزیر جز ہے۔ یعنی فیکار کے لیے ابہام سے گریز ممکن ہی نہیں۔ کسی نہ کسی شکل اور سطح پر وہ ظاہر ہوتا ہی ہے۔ جہاں فیکار نے استعارے اور علامات کا استعمال کیا وہیں اس نے گویا اظہار بیان کی فلسفیانہ اور سائنٹفک قطعیت کو خیر باد کہا۔ ادبی تنقید کا ایک اہم عنصر تفسیر و تشریح کا ہے یعنی نقاد فنی تخلیق کے عاداتی ابہام کی ابھی ہوئی گتھیوں کو سلجھا کر فیکار کے نقطہ نظریہ ”مرکزی خیال“ تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ فیکار کے نقطہ نظر کے دانش ورانہ پہلوؤں کو اس کے جذباتی پہلوؤں سے الگ کر کے فلسفہ اور منطق کی زبان میں Formulate کرے اور پھر فلسفہ اور منطق کے اصولوں پر ان کا محاکمہ کرے۔ ادبی تنقید کے لیے ایسی شمولیت کو روا رکھنا ناگزیر ہے اور اسی شمولیت کے متوازن اور غیر متوازن استعمال پر تنقید کی اچھائی اور برائی کا دار و مدار رہتا ہے۔ فن کی دنیا میں فکر کو جذبہ سے الگ کرنا گوشت کو ناخن سے جدا کرنا ہے لیکن ادبی تنقید کو یہ کام کرنا ہی پڑتا ہے۔ نتائج خیال کو جس طرح جذبہ سے الگ کر کے بیان کرتا ہے۔ یہ اس کے طریقہ کار کی مجبوری ہے۔ فیکار کی مجبوری یہ ہے کہ وہ ایسا نہیں کر سکتا۔ بہت سے فیکار ایسے ہوتے ہیں جو اپنے فلسفیانہ اور سماجی خیالات کو الگ سے مضامین کی صورت میں بیان کرتے ہیں مثلاً برنارڈ شاؤ نے اپنے ڈرامے کے طویل دیباچے لکھے ہیں جن میں مختلف سیاسی، سماجی اور اخلاقی مسائل پر اس نے خیال آرائی کی ہے۔ لیکن جنھوں نے شاؤ کا مطالعہ کیا ہے وہ جانتے ہیں کہ اس کے ڈرامے ان دیباچوں کی محض فیکارانہ تفسیر نہیں بلکہ اپنا الگ ایک آزادانہ وجود رکھتے ہیں۔ ڈراموں کو سمجھتے اور ان سے لطف اندوز ہونے کے لیے دیباچوں کا مطالعہ ناگزیر نہیں ہے۔ شاؤ کے قارئین کا رویہ دیباچوں کو نظر انداز کر کے ڈراموں سے لطف اندوز ہونے کا رہا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ دیباچوں کی ذہانت، بذلہ سنجی اور فکر سے لطف اندوز ہونے کے لیے کوئی شخص خالص مضامین کی حیثیت سے ان کا مطالعہ کرے۔ فیکار شاؤ ڈراما میں بہت سی ایسی باتیں بیان کرتا ہے جن کا ذکر فلسفی شاؤ سے دیباچوں میں ممکن نہیں تھا۔ اور بہت سی وہ باتیں جو فلسفی شاؤ نے دیباچوں میں بیان کی ہیں ان کا ڈراموں سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ یعنی دیباچہ میں اس نے بہت سے ایسے مسائل چھیڑے ہیں جن کا وہ کوئی ڈرامائی استعمال نہیں کر سکا۔ لہذا ان مسائل کی اہمیت محض تاریخی اور فلسفیانہ ہے فیکارانہ نہیں۔ کیونکہ ان مسائل کو وہ فیکارانہ طور پر استعمال نہیں کر سکا۔ سارتر نے کامیو کے متعلق کہا ہے

کہ Myth of the Sisyphus کا میو کے Absurd کے Notion کی ترجمان ہے جب کہ اس کا ناول ”اجنبی“ اس کے Absurd کے احساس کا آئینہ دار ہے غرض یہ کہ فن کے لیے اہمیت فنکار کے ذہنی رویہ کی نہیں بلکہ اس کے جذباتی رویہ کی ہے۔ اس کے خیال کی نہیں بلکہ اس کے احساس کی ہے۔ فن فنکار کے اس احساس کو صورت بخشتا ہے جس کی نوعیت اور کیفیت سے وہ خود واقف نہیں ہوتا۔ گویا فنی تخلیق اس کے مبہوم احساس کو Crystalize کرتی ہے۔ اگر فنکار کا کام کسی صورت حال کے متعلق اپنے ”خیال“ اور نقطہ نظر ہی کو پیش کرنا ہوتا تو وہ پھر صحافتی مضمون اور اخباری بیان ہی پر اکتفا کیوں نہ کرتا۔ سوشلزم اور سوسائٹس سوسائٹس کی ناول لکھنے کی مصیبت کیوں مول لیتا۔ چونکہ ”احساس“ کی زبان اس فلسفیانہ قطعیت کی متحمل نہیں ہو سکتی جو ”خیال“ کے اظہار کے لیے ضروری ہے اسی لیے فنکار کو استعاروں اور علامتوں کے کنوئیں جھانکنے پڑتے ہیں۔ کسی واقعہ یا کسی صورت حال کے متعلق فنکار کا وہ نقطہ نظر جو اس کے مضمون یا مقالہ میں ظاہر ہوتا ہے اس کے ذہنی اور فکری رویہ کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ لیکن اس کی فنی تخلیق اس کے پورے جذباتی رد عمل اور اس کے احساس کی تمام متضاد اور مبہم سطحوں کی ترجمان ہوتی ہے اسی لیے فنی تخلیق فنکار کی فکر خیال یا رائے کے علاوہ چند اور ایسے عناصر کی حامل ہوتی ہے جن کی موجودگی کی وجہ سے فنی تخلیق میں فنکار کا نقطہ نظر یا خیال دو ٹوک، حتمی اور غیر پیچیدہ نہیں بن پاتا۔

فنی تخلیق کی یہی ہمہ رنگی، گہرائی اور پہلو داری سیاسی پروپیگنڈا کے لیے سوہان روح ثابت ہوتی ہے۔ پروپیگنڈا اپنے سیاسی پروگرام سے غیر مشروط وابستگی کا مطالبہ کرتا ہے۔ اس کی دلچسپی ادبی تخلیق میں نہیں بلکہ فنکار کے اخباری بیان میں ہوتی ہے چنانچہ وہ ہمیشہ چیختا رہتا ہے کہ فلاں معاملہ میں فنکار خاموش کیوں ہے۔ فنکار اگر خاموش بھی ہوتا ہے تو اس کی خاموشی اس آتش فشاں کی ہوتی ہے جس کے اندرون میں زیر زمین آگ سے طوفان پروان چڑھتا رہتا ہے جس کا ان لوگوں کو علم نہیں ہوتا جو نمائش کے مسخروں کی طرح منہ میں مٹی کا تیل بھر کر ہر واقعہ پر شعلہ بیانی کرتے رہتے ہیں۔ کوئی بھی باشعور اور حساس شخص جنگ اور تشدد، ظلم اور نا انصافی کے درمیان غیر متاثر کیسے رہ سکتا ہے۔ ظلم کی ہر آندھی فنکار کو دیراں ساماں بناتی ہے اور جنگ کی ہر آگ اس کی روح کو جھلس دیتی ہے۔ جب اس کے اندر کا طوفان فنی تخلیق کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے تو وہ صحافتی بیان سے اس معنی میں مختلف ہوتا ہے۔ کہ آتش فشاں لاوے ہی کی طرح وہ خیالات، جذبات اور تجربات کی مختلف پگھلی ہوئی دھاتوں کا مرکب ہوتا ہے۔ یعنی اس میں کسی ایک خیال، ایک احساس یا ایک نقطہ نظر کی کارفرمائی نہیں ہوتی بلکہ ایک مخصوص صورت حال فنکار کے کردار کے ساتھ کیا سلوک کرتی ہے اس کا بھرپور اور تہہ در تہہ بیان ہوتا ہے۔ پروپیگنڈا فنی تخلیق کی اس تہہ داری کا کوئی پاس نہیں کرتا۔ وہ اس میں سے اپنے کام کی باتیں چن لیتا ہے اور پھر انہیں اپنے مقصد کے لیے استعمال کرتا ہے۔ پاسترناک یوتو شنکو اور سولزنتسن کی تخلیقات کا بورژوا پرپریس نے جونا جائز استعمال کیا ہے وہ پروپیگنڈے کے طریقہ کار کا سب سے عبرتناک پہلو ہے۔ یہی وجہ ہے کہ روس کے باغی فنکار بورژوا پرپریس میں اپنی تعریف سن کر کبھی خوش نہیں ہوئے اور بار بار اس بات کا اظہار کرتے رہے کہ سامراجی پرپریس نے انہیں جو سمجھا ہے وہ وہ نہیں ہیں۔ سامراجی پرپریس کو بھی سولزنتسن میں وہ دلچسپی نہیں ہے جو ادب کے ایک پر خلوص قاری کو ایک بڑے

فنکار میں ہوتی ہے۔ یہ دلچسپی فنی تخلیق کی خود اس کی اپنی خصوصیات، فنی صفات اور تہذیبی قدروں میں ہوتی ہے اور اس لیے قاری اس کا مطالعہ اسے کسی دوسرے مقاصد کے استعمال کرنے کے لیے نہیں کرتا۔ ہم جانتے ہیں کہ مناظروں کی گرم بازاری کے زمانہ میں مناظرہ باز مولوی اور آریہ سماجی پنڈت ایک دوسرے کے مذاہب کی مقدس کتابوں کا مطالعہ کس نظر سے اور کس مقصد کے تحت کرتے تھے۔ ہم آسانی سے یہ قیاس کر سکتے ہیں کہ اگر گیت گووند جیسی کتاب مذہبی جنون میں مبتلا ایک حواس باختہ مولوی کے ہاتھ لگ گئی تو وہ اس کتاب کا کن مقاصد کے لیے استعمال کرے گا۔ ہر Partisan ذہن چاہے وہ کمیونسٹ ہو یا غیر کمیونسٹ ادب کا مطالعہ اپنے تعصبات اور اپنے اعتقادات کی دھارتیز کرنے کے لیے کرتا ہے۔ اور ادب تو بقول ژید کے ہر قسم کے تعصبات کا تریاق ہے۔ سولز نستان ٹالسٹائی کے پایہ کا نہ سہی لیکن ٹالسٹائی کے قبیلہ کا فنکار ہے وہ زندگی کے درد اور اس کی بنیادی قدروں کو سمجھتا ہے۔ اس کے یہاں صرف سیاسی احتجاج نہیں بلکہ اس کا بے پناہ تخیل زندگی کی ہر لرزش اور اس کے ہر رنگ پر حاوی ہے۔ وہ ایک ایسی رنگارنگ اور وسیع تخیلی دنیا تخلیق کرنے میں کامیاب ہوا ہے۔ جس میں غم اور مسرت قہقہے اور آنسو۔ موت اور زندگی۔ ظلم و رحم۔ عیاری اور خلوص قتل و تخلیق۔ گناہ اور عصمت۔ عیاشی اور عبادت..... گویا کہ روح اور جسم کی ہر بے قراری اور سکون کی ہر چھائیاں ملتی ہیں..... اس کی ناولوں کو آپ محض سیاسی ناولوں کے طور پر دیکھیے اور آپ اس کے بے شمار ادبی انسانی پہلوؤں سے انصاف نہیں کر پائیں۔ مارکسی نقاد جارج لوکاس کی تو خیر سے پوری زندگی اشتراکی حقیقت نگاری کے تلوں سے ایسا تیل نکالتے گذری جس کی مالش سے وہ سمجھتے رہے کہ ادب کے جسم میں توانائی اور پھرتی آجائے گی اس لیے اگر سولز نستان میں ان کی دلچسپی صرف اتنی رہی کہ اسے مرکز میں رکھ کر اشتراکی حقیقت نگاری کے نیم مردہ تیل کو اس کے ارد گرد گھماتے رہیں تو بات سمجھ میں آتی ہے۔ مارکسی نقادوں سے تو یہ ممکن ہی نہیں کہ وہ اپنے عقیدوں سے الگ ہٹ کر ادبی اصولوں اور روایتوں کی بنیاد پر کسی فنکار میں دلچسپی لیں۔ اس لیے سولز نستان کو نہ تو اپنے والے ٹھیک سے سمجھے نہ وہ لوگ جو اسے روس کے سرکش ادیبوں کا نمائندہ سمجھتے رہے۔ بورژوا پریس نے روس کے سرکش ادیبوں میں صرف سیاسی احتجاج کو دیکھا بالکل اسی طرح جس طرح ترقی پسندوں نے بادلیئر، لارنس اور ایلٹ میں صرف انحطاط پسندی، جنس زدگی اور کلیسا پرستی کو سب کچھ سمجھا اور ان کے فن کے دوسرے اہم اور تاریخی ساز پہلوؤں کو نظر انداز کرتے رہے۔ یہ سب ادبی رویے ان گھٹیا پنہشروں کی یاد دلاتے ہیں جو پیپر بیک پرنگی عورت کی تصویر چھاپ کر کتاب کا نام رکھتے ہیں..... منٹو کے فنش افسانے..... اگر سیاسی پروپیگنڈسٹ چاہے تو گھر کا بھیدی لٹکا ڈھائے کے عنوان کے تحت وہ روس اور امریکہ کے ادیبوں کے ایسے اقتباسات جمع کر سکتا ہے جن میں اپنے نظام حکومت یا معاشرہ پر سخت تنقید ہو۔ دراصل ہر دور کا ادب اپنے زمانہ کے حالات کے رد عمل اور اس کی طرف Response کا نتیجہ ہوتا ہے۔ یہ تو صرف سیاسی پروپیگنڈسٹ ہوتا ہے جو ایسے ادب کا استعمال ان مقاصد کے لیے کرتا ہے جن مقاصد کے لیے یہ ادب تخلیق نہیں کیا گیا۔ فنکار اور فنی تخلیق دونوں کو مسخ کیے بغیر اسے گزند پہنچائے بغیر۔ اس کی سالمیت اور پہلوداری کو مجروح کیے بغیر پروپیگنڈسٹ کے لیے اس کا استعمال غیر ممکن ہے۔ بالزاک، فلا بیر، ٹالسٹائی اور ڈکنس کی تعریف میں ہمارے

مارکسی نقادوں کی رطب اللسانی کا نمایاں عنصر یہ رہا ہے کہ مثلاً بالزاک اور فلا بیر میں بورژوا طبقہ، نالسانی میں کسان اور ڈکنس میں نچلے طبقہ کی عکاسی گویا ان کے فن کی نمایاں اور مفید خصوصیات ہیں۔ کسی بھی ادب میں محض طبقاتی عکاسی اس ادب کی عظمت کی ضامن نہیں ہوتی Social Documentation کا کام ہر وہ حقیقت پسند اور فطرت پسند ادیب کر لیتا ہے جس نے کسی طبقہ کی زندگی کو بہت قریب سے دیکھا ہو۔ یہ کام بہ ذات خود اہم ہے اور ادب میں اس کی اپنی قدر ہے۔ لیکن جو چیز سماجی دستاویز کو فن بناتی ہے وہ پھر فنکار کی فنکاری ہے۔ یعنی فنکار کی وہ تکنیکی قوت جو اس کے مشاہدہ کو ایک معنی خیز انسانی تجربہ بناتی ہے اور اس تجربہ کے اظہار کے لیے ایک فنکارانہ فارم کو دستیاب کرنے میں کامیاب ہوتی ہے۔ فنکار کے جمالیاتی پہلوؤں کو نظر انداز کر کے اس کے فن کی سماجی افادیت پر زور دینا ادبی نقاد کا نہیں بلکہ سیاسی پروپیگنڈسٹ کا طریقہ کار ہے۔

سیاسی پروپیگنڈسٹ فنکار سے ہمیشہ ایسے سوالات کرتا ہے جن کا جواب دینے کا فنکار اہل نہیں ہوتا..... کم از کم اس قسم کے جواب دینے کا جس قسم کا جواب خود سیاسی آدمی دیا کرتے ہیں..... سیاسی آدمی مسائل کو سلجھاتے وقت آگے پیچھے کا خیال نہیں کرتا۔ مصلحت اندیشی اس کی حکمت عملی کا سنگ بنیاد ہے۔ اسے ہر لمحہ فوری فیصلے کرنے ہوتے ہیں اور وہ اپنے فیصلوں کے نتائج کے بارے میں اس غیر یقینی۔ گوگو اور پس و پیش کو روا نہیں رکھ سکتا۔ جو مثلاً اس شخص کی خصوصیت ہے جو فنکار کی طرح زیادہ حساس، زیادہ تخیل زدہ اور اسی لیے ہملٹ کی طرح کروں یا نہ کروں والی ہچکچاہٹ کا شکار ہوتا ہے۔ سیاسی آدمی کے فیصلوں سے ملک اور قوم تباہ اور برباد ہوتے ہیں، خانہ جنگیاں چھڑتی ہیں ہنگامے اور فسادات ہوتے ہیں..... تو وہ صرف کندھا جھٹک کر کہہ دیتا ہے..... بہر حال کیا کیا جائے۔ یہ سب کچھ تو ناگزیر تھا..... چونکہ فنکار کا تعلق انسانی زندگی سے اور زندہ انسانوں کے تجربات سے ہوتا ہے اور وہ انسانوں کو محض اعداد و شمار کی تجزیوں کے طور پر قبول نہیں کرتا اس لیے زندگی کی قدر اس کے لیے اولین قدر ہوتی ہے اور اس کے مقابلہ میں اسے کوئی چیز ناگزیر اور Unavoidable نظر نہیں آتی۔ اسی لیے فنکار تاریخ کے ہیبت ناک موڑوں پر مبہوت ہو جاتا ہے۔ غم زدہ ہو جاتا ہے۔ ٹوٹ پھوٹ جاتا ہے لیکن سیاسی آدمی کی طرح جماعتی نقطہ نظر اپنا کر اس کے اقدامات کو حق بہ جانب ثابت کرنے کے لیے اخباری بیانات دینے پر رضامند نہیں ہوتا۔

دوسری بات یہ کہ ایک مخصوص صورت حال کے متعلق فنکار کا رد عمل جب فنی تخلیق کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے تو وہ اس کے مخصوص میلانات اور تجربات اور اس کی شخصیت کی جذباتی فضا میں اس قدر رنگا ہوا ہوتا ہے کہ اس کے رد عمل کے ان عناصر کو جو مخصوص ہنگامی صورت حال کے پیدا کردہ ہیں ان عناصر سے الگ کرنا مشکل ہو جاتا ہے جو اس کے فکر و فلسفہ کا نتیجہ ہیں۔ مثلاً کامیو کا ناول ”پلیگ“ فرانس پر جرمنی کے قبضہ کی تمثیل ہے۔ لیکن کامیو کا Absurd کا فلسفیانہ تصور بھی اس تمثیل کے ساتھ ساتھ متوازی خطوط پر حرکت کرتا ہے۔ چنانچہ ناول کے فلسفیانہ عناصر کو نظر انداز کر کے اسے جارج آرویل کی طنزیہ سیاسی تمثیلوں کی طرح پڑھنا ناول کی مابعد الطبیعیاتی فضا کو مجروح کرنا ہے۔ ناول کی تکنیک تمثیلی ہے۔ اس کی Treatment حقیقت پسندانہ ہے۔ اس کی Theme

فلسفیانہ ہے جسے ایک مخصوص تاریخی واقعہ سے Relate کیا گیا ہے۔ نتیجہ ایک شاد کا رینی تخلیق ہے جو پروپیگنڈا سٹوں کے لیے سامان مایوسی اور پسپائی ہے۔

ادب کو جو چیز پروپیگنڈا سے امتیاز بخشی ہے وہ فنکار کی انفرادیت ہے۔ فنکار اپنا تجربہ، اپنا نقطہ نظر اور اپنا وژن پیش کرتا ہے، اس کا احساس، اس کا تخیل اور اس کی آواز اپنی ہوتی ہے۔ پروپیگنڈا اگر قبول نہ کیا جائے تو اس کے کوئی معنی نہیں رہتے۔ فنکار چونکہ قبولیت عامہ کے پیچھے نہیں بھاگتا اس لیے وہ عوام کے مطالبوں سے بے نیاز ہو کر بھی فن تخلیق کر سکتا ہے۔ وہ ادب جو پروپیگنڈا کی طرح قبولیت عامہ کا متلاشی ہوتا ہے وہ عوام کے تعصبات، وفاداریوں، جانب داریوں اور مفادات پر پلتا ہے اور اس لیے کنفورمسٹ ہوتا ہے۔ چونکہ وہ عوام کے عقیدوں اور تعصبات کی تصدیق کرتا ہے اس لیے عوام ایسے ادب کو پسند کرتے ہیں۔ حب الوطنی، قومی برتری، قومی اخلاق کے گمن گانے والا Chauvinistic ادب فوراً مقبولیت حاصل کرتا ہے اور ایسا ادب تخلیق کرنے والا راشن کوئی کے لقب سے نوازا جاتا ہے۔ عوام میں نامقبولیت المناک ہوتی ہے لیکن فنکار اسے اپنا مقدر سمجھ کر قبول کرتا ہے اور قبولیت عامہ کے لیے اپنے فنی مطالبات کا تیاگ کرنے کو بھی رضامند نہیں ہوتا۔ منہ کی طرح وہ عدالتوں کے ہزار چکر کاٹنے کا لیکن اس آستانہ کی طرف آنکھ اٹھا کر نہیں دیکھے گا۔ جہاں سرکاری سرپرستیوں سے فنکاروں کو نوازا جاتا ہے۔

اور یہی پروپیگنڈا کی کمزوری اور ادب کی قوت ہے۔ پروپیگنڈا کے اسی وقت تک دارے نیارے ہیں جب تک لوگ اس کے آر پار دیکھتے نہیں۔ پروپیگنڈا کو Counter Propaganda کا خوف ہوتا ہے۔ ادب تو ذریعہ نیارے ہے۔ آپ اپنی کسوٹی ہے اور اس کی قیمت خود اس دھات میں ہے جس سے ادب کا سکہ بنتا ہے۔ ادب خود سونا ہے اور پروپیگنڈا کی طرح کسی آئیڈیولوجی کا Promisory Note نہیں۔ اسی لیے ادب سخت سے سخت تنقید کو برداشت کرتا ہے جو پروپیگنڈا نہیں کر سکتا کیونکہ ادب میں تنقید شہرتوں کو بناتی یا بگاڑتی نہیں۔ صرف ان کے نقوش کو گہرا یاد ہم کرتی ہے۔ پروپیگنڈا کا وٹنر پروپیگنڈا سے گھبراتا ہے۔ فنکار نقاد سے چڑتا ہے جھنجھلاتا ہے گھبراتا نہیں۔ فنکار خوف کا نہیں محض ایک Uncertainty کا شکار ہوتا ہے۔

پروپیگنڈا Presume کرتا ہے کہ لوگوں کو سکھانے کے لیے اس کے پاس ایک آئیڈیولوجی یا ڈاکٹر ائن ہے۔ ادب میں آئیڈیولوجی سے وابستگی لامحالہ پروپیگنڈا کو جنم دیتی ہے۔ لیکن ڈاکٹر ائن اور آئیڈیولوجی کی مصیبت یہ ہے کہ وقت کے ساتھ وہ فرسودہ اور ناکارہ ہو جاتی ہے۔ ڈاکٹر ائن نوعیت کے اعتبار سے ریلوے ٹرینس ہے جہاں پر فکر و خیال کی تمام ریل گاڑیاں آکر رک جاتی ہیں۔ ڈاکٹر ائن Fixation ہے۔ وہ فکر کا وہ نقطہ ہے جہاں سے فکر کا انجماد شروع ہوتا ہے۔ وقت گزر جاتا ہے۔ زمانہ بدلتا جاتا ہے اور نئے حالات نئے مسائل لے کر آتے ہیں جنہیں جامد اور پامال عقیدوں کی روشنی میں سمجھایا نہیں جاسکتا۔ نئے مسائل نئی فکر کا مطالبہ کرتے ہیں لیکن راسخ العقیدہ لوگ اپنے عقائد چھوڑنے کے لیے تیار نہیں ہوتے۔ فنکار کی عقیدے سے وابستگی ایک ایسی ادبی فکر کو جنم دیتی ہے جو وقت کے ساتھ فرسودہ ہو جاتی ہے۔ اسی لیے فنکار آئیڈیولوجی کو قبول بھی کرتا ہے تو عقیدے کی

صورت میں نہیں بلکہ ایک General Frame work کے طور پر یعنی وہ آئیڈیولوجی کی تفصیلات پر زور نہیں دیتا بلکہ اس کی روح کو جذب کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ترقی پسندوں کی مارکسی آئیڈیولوجی سے وابستگی Dogmatic تھی۔ اسی لیے ان کا ادب Schematic تھا اور Specific Programs پر مبنی تھا۔ اگر آج ان کا بیشتر ادب اپنی معنویت کھو چکا ہے تو اس کی وجہ یہی ہے کہ خود مارکسی آئیڈیولوجی زبردست تبدیلیوں سے گزری ہے۔ اشتراکی اور غیر اشتراکی ممالک کے سیاسی رشتے بدل چکے ہیں۔ خود اشتراکی ممالک بیوروکریٹک سٹیلشمنٹ بن چکے ہیں۔ صنعتی دور ٹکنولوجیکل عہد میں داخل ہو چکا ہے اور محنت کی وہ قیمت نہیں رہی جو پہلے تھی۔ ٹریڈ یونین تحریکوں کی وجہ سے خود مزدور طبقہ ایک Privileged طبقہ بن چکا ہے۔ پروتاریہ اپنا انقلابی کردار کھو رہا ہے اور طبقاتی کشمکش کی اب وہ شکل نہیں رہی جو صنعتی دور میں محنت کے استحصال کے وقت تھی۔ گوریلا لڑائی، لشکری بغاوتیں، عسکری نظام اور سیاسی لیڈروں کے بے پناہ اور بے لگام اقتدار نے خود انقلابی جدوجہد کا کردار بدل کر رکھ دیا ہے۔ آج آپ بین الاقوامی سیاست اور اقتصادیات پر خالص مارکسی Terms میں بات کرنے کی کوشش کیجیے اور دیکھیے کہ کیسے قرون اولیٰ کے مارکسی معلوم ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن کی تحریروں میں مارکسزم کا ذکر دیکھیے۔ آپ کو محسوس ہوگا کہ یہ پچیس سال پرانا پیپلز پبلشنگ ہاؤس کے پمفلٹوں کا مارکسزم ہے۔ بہر حال محققوں کی مصیبت ہی یہ ہے کہ جب تک کتاب مخطوطہ کا رتبہ نہیں پاتی تب تک وہ اس میں دلچسپی نہیں لیتے۔

پروپیگنڈہ کا تعلق نہ سائنس سے ہے نہ آرٹ سے۔ اگر کسی علم سے اس کا تعلق ہے تو وہ نفسیات سے ہے۔ خاص طور پر انبوه اور جہوم کی نفسیات۔ یعنی پروپیگنڈہ اپنی تکنیک میں اس اصول کو مد نظر رکھتا ہے کہ بات کو دلنشین بنانے کے ایسے نفسیاتی طریقے استعمال کیے جائیں کہ زیادہ سے زیادہ لوگ اس سے متاثر ہوں۔ اگر ادب بھی یہ طریقہ استعمال کرنا شروع کرے تو فنکار بھانڈ بن کر رہ جائے۔ اس کی پوری فنکاری اس مسخرے کا رنگ برنگی لباس بن جائے جو بھونپو ہاتھ میں لیے لوگوں کو تماشہ گاہ میں آنے کی ترغیب دلاتا ہے گویا کہ اصل تماشہ..... اصل خیال، اصل بات تو شعر کے شامیانہ کے اندر ہے۔ اب فنکاری فنکاری نہیں رہتی بلکہ سیلز مین شپ بن جاتی ہے یعنی اپنا مال بیچنے کے لیے دلنشین پیرایہ بیان استعمال کیجیے۔ اپنی بات کو دلچسپ بنائیے ورنہ لوگ اس کی طرف متوجہ نہیں ہوں گے۔ یعنی بات الگ ہوتی ہے اور بات کو کہنے کا طریقہ الگ ہوتا ہے۔ صاف بت ہے کہ ایسی Dichotomy ادب روا نہیں رکھتا۔ تخلیق فن کی نفسیات کا جنھیں تھوڑا بہت بھی علم ہے وہ جانتے ہیں کہ فنکار کا کام اپنے اندرونی تجربہ کے اظہار کے لیے دلچسپ اور دلنشین پیرایہ کی تلاش کرنا نہیں ہے بلکہ صحیح اور مناسب پیرایہ کی تلاش کرتا ہے۔ آپ منٹو یا بیدی کے کسی بھی افسانہ کا تجزیہ کر کے یہ بتائیے کہ انھوں نے کہاں کہاں افسانہ کو دلچسپ اور دلنشین بنانے کی کوشش کی ہے اور وہ کون سے طریقے ہیں جن کے ذریعہ انھوں نے افسانہ کو دلچسپ بنایا ہے۔ غالب کا کوئی بھی شعر لیجئے اور بتائیے کہ اس شعر کا خیال کیا ہے اور اس خیال کو دلنشین بنانے کے لیے غالب نے کون سا پیرایہ استعمال کیا ہے۔ دراصل جمالیات میں حسن و مسرت کا تصور اتنا سیدھا سادہ نہیں کہ زیب داستان کے لیے کچھ بڑھا دینے یا کچھ گھٹا دینے سے معاملہ نپٹ جائے۔ جب بھی فنکار نے

لوگوں کے لیے دلچسپ بننے کی کوشش کی ہے تو وہ اعلیٰ ادب کی سطح سے گر کر مقبول عام ادب کی سطح پر اتر آیا ہے۔ عام آدمی سہل پسند ہوتا ہے اور اسے وہی چیز مطبوع ہوتی ہے جو اس کی طرف سے کسی قسم کی ذہنی سرگرمی یا تعادن کے بغیر سہل طریقہ پر اسے تفریح کا سامان پہنچاتی رہے اسی لیے عامیانا ادب کا مطلب ہے ان مروجہ اور معروف فارمولوں اور تکنیکوں کا استعمال جن سے عام آدمی مانوس ہے۔ اگر اسے آپ بلند جہنمی نہ سمجھیں تو مجھے کہنے دیجیے کہ عام آدمی کے مذاق کو Cater کرنے کا مطلب ہے ادب اور آرٹ کو Vulgarize کرنا۔ آپ کسی بھی بڑے فنکار پر نظر کیجیے اور دیکھیے کہ اس نے گمنامی کو ایسی مقبولیت پر ترجیح دی ہے۔ پروپیگنڈے کے پاس تو جس چیز کا پروپیگنڈہ کیا جانے والا ہوتا ہے اس کا پورا مواد ہوتا ہے اور پروپیگنڈے کا کام اس مواد کو دلنشین طور پر پیش کرنا ہوتا ہے۔ فنکار کے پاس یہاں الگ سے کوئی مواد نہیں ہوتا۔ غالب کی شاعری کا ایسا کون سا Matter ہے جو انھوں نے الگ سے گروہ میں باندھ کر رکھا تھا اور پھر اسے گا ہے ماہے دلچسپ اور دلنشین طریقہ پر پیش کرتے رہے۔ فنکار کا کام تو اپنے تجربہ کو..... اپنی روح کے اندرونی خلفشار کو ایک جمالیاتی فارم عطا کرنا ہوتا ہے، اور یہ کام بات کو دلنشین طریقہ پر کہنے سے بنیادی طور پر مختلف ہے۔ پروپیگنڈہ سٹ کے پاس ایسا کوئی اندرونی خلفشار نہیں ہوتا۔ اس کے پاس تو ایک سیدھی سادی صاف ستھری بات ہوتی ہے جسے وہ عوام کی نفسیات کو مد نظر رکھ کر دلچسپ بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کے برعکس فنکار کبھی عوام کی نفسیات کا اس مقصد سے مطالعہ نہیں کرتا کہ اپنی بات کو مقبول بنانے کے لیے اسے کون سے نفسیاتی اصولوں پر عمل پیرا ہونا پڑے گا۔ تخیل کے لمحہ میں تو وہ یہی سوچتا ہے کہ عوام تو عوام خواص بھی جائیں جہنم میں میرا اندر کا آسیب الفاظ کی بوتل میں قید ہو جائے تو اپنا کام پورا ہوا۔ چونکہ فنکاری اشتہار بازی سے مختلف چیز ہے اس لیے فنکار کو اس بات کی ضرورت نہیں پڑتی کہ وہ اپنی بات کو رنگ روغن کا کرچکائے اور لوگوں کی آنکھوں کو خیرہ کر دے۔ نمک مرچ کا استعمال وہی کرتے ہیں جو لوگوں کے مہنہ میں چٹخارے پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ لوگوں کو بہلانا رجھانا منوانا۔ انھیں اشک آلود کرنا۔ ان کے دلوں کو کچلانا۔ انھیں گدگدیاں کر کے ہنسانا۔ یہ سب بھانڈوں، خطیبوں، بذلہ بنجوں، اشتہار بازوں ٹوسٹ ماسٹروں اور اناؤنسروں کے کام ہیں۔ فنکاری کوئی Show Business نہیں ہے جہاں ایسے لوگوں کی صلاحیتوں کی ضرورت پڑے۔ ادب اور آرٹ سے انسان جو مسرت حاصل کرتا ہے وہ نوعیت کے اعتبار سے اس مسرت سے مختلف ہے جو چیزوں کو دلچسپ بنانے کے عمل سے پیدا کی جاتی ہے۔ حسن کی تخلیق کا عمل اس عمل سے بنیادی طور پر مختلف ہے جو محض دلچسپ اور دلکش چیزیں پیدا کرتا ہے۔

یہاں پر یہ بات بھی محل نظر رہنی چاہیے کہ پروپیگنڈہ بڑی حد تک غیر شخصی ہوتا ہے۔ یعنی جس بات کا پروپیگنڈہ کیا جاتا ہے اس بات سے پروپیگنڈہ سٹ کو کوئی جذباتی یا شخصی لگاؤ نہیں ہوتا۔ اسی لیے اسے اس بات کی ضرورت پڑتی ہے کہ وہ اپنی بات کو دلچسپ اور دلکش طریقہ پر پیش کرے۔ اسی لیے پروپیگنڈہ میں سامان آرائش زیادہ ہوتا ہے۔ زیب داستاں کے لیے بہت کچھ بڑھا چڑھا کر بیان کیا جاتا ہے۔ اور یہ تمام آرائش اور زیبائش تخلیقی نہیں ہوتی بلکہ مصنوعی ہوتی ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ یہ تمام مشاطگی اور حنا بندی اس لیے کی جا رہی ہے کہ کسی

نہ کسی طرح تیر نشانہ پر لگے۔ بات بن جائے۔ ویسے بھی مشاطگی میں نہ جیب تخیل سے کچھ خرچ ہوتا ہے نہ جگر خون کرنا پڑتا ہے۔ کمرشیل آرٹ کی طرح ہر چیز تیار ملتی ہے۔ صرف کرافٹ مین شپ کی ضرورت ہے۔ اسی لیے پروپیگنڈہ گڑھا جاتا ہے تخلیق نہیں ہوتا۔ ادب اور آرٹ اپنی تمام صنعت کاری کے باوجود ایک تخلیقی سرگرمی ہے۔ اسی لیے یہ بے حد ذاتی اور انفرادی سرگرمی ہے اس کے برخلاف پروپیگنڈہ غیر شخصی عمل ہے۔ یعنی کسی چیز کی تبلیغ کرنے والے اس بات پر متفق ہوتے ہیں کہ ان کے ذاتی اختلافات جس بات کی وہ تبلیغ کر رہے ہیں اس پر اثر انداز نہیں ہوں گے۔ کیونکہ وہ سمجھتے ہیں کہ وہ بات ان کے ذاتی اور شخصی حدود سے بلند تر ہے۔ اسی لیے اشتراکیت کا پروپیگنڈہ ایک جاگیردار شاعر اور مزدور شاعر دونوں کر سکتے ہیں اور دونوں اس سطح پر خود کو ایک محسوس کرتے ہیں۔

پروپیگنڈہ ہمیں بتاتا ہے کہ ہمیں کیا سوچنا چاہیے۔ ادب ہمیں بتاتا ہے کہ ہمیں کس طرح سوچنا چاہیے۔ آپ شیکسپیر، بالزاک، چیخوف، ٹالسٹائی، خیام، حافظ، غالب غرض یہ کہ کسی بھی بڑے فنکار کا مطالعہ کیجئے۔ وہ یہ نہیں بتاتے کہ زندگی کے متعلق ہمیں کیا سوچنا ہے۔ وہ زندگی کا کوئی ایسا تصور ہماری جھولی میں نہیں ڈالتے جو ہمیں ہر مرتبہ کام لگے۔ وہ زندگی کو اس کی تمام مادی اور روحانی پہنائیوں کے ساتھ ہمارے سامنے پیش کرتے ہیں۔ وہ ہمیں زندگی کا ایک وسیع تناظر عطا کرتے ہیں تاکہ ہم زندگی کے متعلق جب بھی سوچ بچار کرنا چاہیں تو اس وسیع تناظر میں کر سکیں۔ ہمارے سماجی مفکرین کی سب سے بڑی کمزوری یہی ہے کہ ان کے سامنے زندگی کا یہ وسیع تناظر نہیں ہوتا۔ وہ زندگی کو مختلف شعبوں میں بٹا ہوا دیکھتے ہیں اور ہر شعبہ کو ایک آزاد اکائی سمجھتے ہیں انھیں اس بات سے بالکل سروکار نہیں ہوتا کہ ایک شعبہ میں تبدیلیوں کا اثر دوسرے شعبہ پر کیا پڑتا ہے۔ اسی لیے وہ نتائج سے بے نیاز ہو کر قطعی اور حتمی فیصلے کر سکتے ہیں۔ عام لوگوں کی زندگی میں یہ لوگ جس طرح دخل اندازی کرتے ہیں اور عام لوگوں کی زندگی کے بنے بنائے اسالیب کو یہ لوگ جس من مانے طریقہ پر درہم برہم کرتے ہیں یہ اسی کا نتیجہ ہے کہ آج ہر ملک انتشار، نزاع، بے چینی، جنگ، خانہ جنگی اور فساد کی آماجگاہ بنا ہوا ہے۔ انسانی زندگی کی طرف کسی کے پاس کوئی احترام کا جذبہ نہیں۔ زندگی تو اعداد و شمار کے نقشوں کی صورت میں ان کے سامنے بکھری ہوئی ہے اور ہمارے سماجی اور سیاسی مفکرین میز پر جھکے ہوئے اس زندگی کی منصوبہ بندی کے طریقے سوچتے ہیں۔ یہ ان کی اس منصوبہ بندی کا نتیجہ ہے کہ اجتماعی کھیتوں کے نام پر ہزاروں اور لاکھوں کسان موت کے گھاٹ اتار دیے جاتے ہیں۔ صنعتی ترقی کے نام پر انسان کو چلتا پھرتا مشین بنا دیا جاتا ہے۔ ملک کی تقسیم کے نام پر سینکڑوں برس سے ساتھ رہنے والی آبادیوں کو چشم زدن میں ویران کر دیا جاتا ہے۔ ملکی سالمیت کے نام پر لاکھوں کو موت کے گھاٹ اتارا جاتا ہے۔ لسانی تقسیم کے نام پر جیتی جاگتی زبانوں کے گلے پر چھری پھیری جاتی ہے۔ ملک اور قوم کو مضبوط بنانے کے نام پر لوگوں کی ذہنی دھلائی ہوتی ہے اور فاشیت، نازیت، اشتراکیت، اسلامیت اور ہندوئیت کے آدرشوں کی تعلیم و تبلیغ کے Crash programmes بنتے ہیں۔ فکر و نظر پر پابندیاں لگتی ہیں اور نطق و زبان کو زنجیریں پہنائی جاتی ہیں۔ یہ نتائج ہیں جو ہم ان لوگوں کے ہاتھوں بھگت رہے

ہیں جو ہمیشہ فنکار کے متعلق حقارت سے یہ کہتے آئے ہیں کہ وہ تو خیالوں کی دنیا میں رہتا ہے۔ عملی زندگی سے اسے کچھ لینا دینا نہیں۔ عملی زندگی سے جن مدبروں کو لینا دینا تھا ان کی خونی انگلیوں کے نشانوں سے آج زندگی کا چہرہ داغ دار ہے۔

تو میں عرض یہ کرنا چاہتا تھا کہ فنکار کا زندگی کی طرف رویہ منکسر نہ ہوتا ہے وہ مصلحوں اور انقلابیوں اور سیاست بازوں اور اقتدار پسندوں کی طرح عام لوگوں کی زندگی کے ساتھ چھیڑ چھاڑ نہیں کرتا۔ ان کے اسالیب زندگی میں دخل اندازی نہیں کرتا۔ اس میں ایک بے لوث تماشائی کی وہ بے مثال قوت ہوتی ہے جو اس میں صوفی کی طرح اور کھ ملا کے برعکس زندگی کو ہر رنگ اور ہر روپ میں جذباتی کشادگی اور خندہ جمینی سے قبول کرنے کی اہلیت عطا کرتی ہے۔ اسی لیے تو ادب میں مزاح کا درجہ طنز سے بڑا ہے اور اسی لیے تو خالص طنز نگار اپنی تمام طراریوں اور ذہنی جودتوں کے باوجود فنکارانہ عظمتوں کو چھو نہیں سکتا۔ زندگی کے پروگرام بنانے والے شاعر بھلے راشٹرکوی، پدم بھوشن اور لاریٹ شپ کی مسندوں پر سرفراز کیے جائیں لیکن بڑا فنکار چاسر اور شیکسپیر، میر اور غالب کے مرتبہ کا فنکار..... زندگی کے بارے میں ہر قسم کی منصوبہ بندی سے بلند ہوتا ہے..... مظاہر حیات اسے وہ ذوق تماشائیت بخشتے ہیں کہ اس کی آنکھ ہر رنگ میں وا ہو جاتی ہے۔ اس کا دل ہر دور کو محسوس کرتا ہے۔ اس کی روح کے تار زندگی کے ہر المیہ اور طریقہ لرزش پر جھنجھٹا اٹھتے ہیں اور اس کا ہمہ گیر ذہن زندگی کے تمام نشیب و فراز پر محیط ہوتا ہے۔ اسی لیے تو شیکسپیر اور بالزاک جیسے فنکاروں کی تخلیق کی ہوئی تخیلی دنیاؤں کو کائنات اصغر کا نام دیا جاتا ہے۔ ان کا فن انسانی زندگی کے ہر تجربہ پر حاوی ہے۔ ہر جذباتی صورت حال کا عکاس ہے۔ احساس کے تمام نازک اور لطیف پہلوؤں کا آئینہ دار ہے۔ فنکار مدر سے اور آثرم نہیں بناتا۔ آدرشوں کے صنم خانے نہیں تراشتا۔ نکلا ہوا آسمان اور پچھلی ہوئی زمین اور ان کے درمیان حرکت کرتی ہوئی انسانی زندگی اس کی جولا نگاہ ہے۔ اسی لیے تو اس کا زندگی کا تجربہ حیرت اور ہیبت، سرشاری اور استغراق، نشاط و الم کی کیفیت سے مملو ہوتا ہے۔ ہوا کی طرح آزاد، تلی کی طرح آوارہ اور شاہین کی طرح بے نیاز فنکار سے آپ کیسے توقع کر سکتے ہیں کہ وہ چوراہے پر کھڑا سماجی مفکروں کے بنائے ہوئے آدرشوں کا ڈھنڈرا پیئے۔ وہ جو اپنے تخیل کے طاقتور پروں پر اڑتا ہوا اپنی دور رس نگاہوں سے پوری زندگی کا مشاہدہ کرتا ہے اس سے آپ کیسے تقاضا کر سکتے ہیں کہ وہ پنجرہ میں بند ہو کر میاں مٹھو کی طرح روزی روزگار کی باتیں رٹے گا۔

ادب اور پروپیگنڈہ کے فرق پر بحث کرتے وقت جو نکتہ خاص طور پر ملحوظ خاطر رہنا چاہیے وہ یہ ہے کہ دونوں کا حقیقت کی طرف رویہ کیا ہے۔ ادب حقیقت کی تلاش ہے اور پروپیگنڈہ جانی پہچانی حقیقت کی تبلیغ و ترویج و توسیع و اشاعت ہے۔ ادب نہ صرف پوری حقیقت کو پیش کرتا ہے بلکہ حقیقت کے ان موہوم پہلوؤں تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے جن کا عرفان صرف وجدان کی تیسری آنکھ سے ممکن ہے اس کے برعکس پروپیگنڈہ اسی وقت کامیاب ہوتا ہے جب وہ حقیقت کے ایک رخ کو پیش کرے اور حقیقت کے دوسرے ناخوشگوار پہلو کی پروہ پوشی کرے۔ پروپیگنڈہ کے لیے ضروری ہے کہ لوگ حقیقت کا علم آزادانہ طور پر حاصل نہ کر سکیں تاکہ ایک

جماعت یا ایک ادارہ حقیقت کو اپنے طور پر اس طرح پیش کرتا رہے جو اس کے مقصد یا مطلب کے موافق ہو۔ اسی لیے پروپیگنڈہ اسی جگہ پھلتا پھولتا ہے جہاں حقیقت کا علم حاصل کرنے کے دوسرے ذرائع لوگوں کی دست رس سے باہر ہوتے ہیں اور لوگ آزانہ طور پر حقیقت تک رسائی حاصل کرنے سے معذور ہوتے ہیں۔ اسی لیے کامیاب پروپیگنڈے کے لیے کسی نہ کسی قسم کا احتساب ضروری ہے۔ یعنی حقیقت کو جب کوئی جماعت یا ادارہ اپنے مقاصد کے لیے استعمال کرتا ہے تو اس کی کوشش یہی ہوتی ہے کہ حقیقت کے صرف وہ پہلو لوگوں کے سامنے پیش کیے جائیں جو اس کے مقاصد کے حصول میں معاون ثابت ہوں.....

..... صاف بات

ہے کہ ادبی تخلیق کا عمل اس تمام دھاندلی پن سے مختلف ہے۔

ماس میڈیا کے جتنے جدید ٹکنیکل ذرائع ہیں وہ محض آلے Instruments ہیں۔ ریڈیو، فلم، ٹیلی ویژن، پیپر بیک کتابیں اور طباعت کے دوسرے سامان۔ یہ سب اقدار سے تہی محض ایسے ذریعے ہیں جنہیں اچھے برے مقاصد کے لیے کوئی بھی استعمال کر سکتا ہے۔ ریڈیو سے آپ جنگ یا امن کسی بھی چیز کے متعلق پروپیگنڈہ کر سکتے ہیں اس پروپیگنڈہ کار ریڈیو پر کوئی اثر نہیں ہوتا۔ وہ ایک ٹکنیکل آلے کے طور پر جیسا ہے ویسا ہی رہتا ہے۔ چونکہ ادب کوئی بے جان ٹکنیکل آلہ نہیں بلکہ ایک حرکی قوت ہے اور اس کا تعلق انسانی زندگی کی زندہ قدروں سے ہے اس لیے جب ادب کا استعمال پروپیگنڈہ کے لیے کیا جاتا ہے تو ادب چند ایسی تبدیلیوں سے گذرتا ہے جن کے اثرات اس کے عناصر ترکیبی تک پہنچتے ہیں۔ مثلاً ایک ناول یا ڈرامہ کو لیجیے۔ ان کے عناصر ترکیبی ہیں کردار، پلاٹ، واقعہ، کہانی وغیرہ وغیرہ۔ اب یہ ممکن نہیں کہ آپ تبلیغی ناول یا ڈرامہ لکھیں اور آپ کے تبلیغی مقصد کے تحت کردار نگاری، واقعہ نگاری وغیرہ فنکارانہ اصولوں سے ہٹ کر خالص تبلیغ کے اصولوں کے تحت چند بنیادی تبدیلیوں سے نہ گذرے۔ کردار نگاری کا ایک اصول ہے کہ کردار کی نشوونما معروضی طور پر ہونی چاہیے اور کردار فنکار کے ہاتھ میں کٹھ پتلی نہیں ہونا چاہیے۔ کردار کو نہ تو کسی آئیڈیولوجی کا ترجمان ہونا چاہیے نہ فنکار کا ماؤتھ پیس۔ اسے اپنے قدموں پر کھڑا رہنا چاہیے اور اپنی نفسیاتی ساخت اور فطرت اور جبلت کے تقاضوں کے مطابق حرکت کرنا چاہیے پروپیگنڈسٹ ادب میں حقیقت پسندانہ معروضیت کے اصول کے کیسے پرزے اڑے ہیں اس کا تماشہ ہم نے اتنی بار کیا ہے کہ اب تو اس کے ذکر سے بھی طبیعت بولانے لگتی ہے۔

ادب کا میڈیم زبان ہے اور فنکاری کا مطلب ہے میڈیم کا تخلیقی استعمال۔ فنکار اپنے داخلی تجربہ کے اظہار کے لیے موزوں مناسب اور بولتے ہوئے الفاظ کی تلاش کرتا ہے۔ چونکہ تجربہ ایک حرکی اور فعال حقیقت ہوتا ہے اس لیے میڈیم بھی فنکارانہ لمس پاتے ہی ایک نئی تازگی، توانائی اور ندرت حاصل کر لیتا ہے۔ الفاظ رنگوں کی طرح پگھلتے ہیں اور تراکیب اور بندشیں دلاویز تصویروں کا نگار خانہ سجاتی ہیں۔ الفاظ ہی فنکار کے اندرونی تجربہ کے موہوم ہیولے کو ایک مخصوص شکل و صورت عطا کرتے ہیں۔ اس طرح فنکار کے لیے زبان

اپنے تجربہ کو پانے کا..... اس کے دھندلے نقوش کو صفائی سے دیکھنے کا ذریعہ بن جاتی ہے۔ اس طرح ہیئت موضوع کے بیان کا ذریعہ نہیں بلکہ موضوع کے عرفان کا طریقہ کار بن جاتی ہے۔ ایٹ نے تو یہاں تک کہا ہے کہ تخلیق فن کے وقت فنکار کو ایک ہی بات سے سروکار ہوتا ہے۔ فنکار کے اندرون میں تجربہ کا جوان دیکھا ان جانا موہوم ہیولا اظہار کے لیے تڑپ رہا ہے۔ اس کے لیے صحیح الفاظ کی تلاش۔ راں بونے الفاظ کے ذریعہ ”منوعہ علم“ تک پہنچنے کی کوشش کی یعنی اس ”عالم غیب“ کو جاننے کی کوشش جس کے متعلق ہم ہمارے حواس سے کسی بھی قسم کی آگہی حاصل نہیں کر سکتے۔ اسی لیے تو راں بو کے لیے شاعری کوئی ادبی مشغلہ نہیں تھا بلکہ اس کے لیے تو شاعری Vision of the Unknown تھی۔ آخر یہ الفاظ ہی تو ہیں جو unknown کو known بناتے ہیں صاف بات ہے کہ راں بونے Visionary کا ان معنوں میں استعمال نہیں کیا جن معنوں میں اس کا چلن ہمارے مکتبی نقادوں کی تنقید میں آج کل ہو رہا ہے۔ بہر حال میں عرض یہ کرنا چاہتا تھا کہ شاعر کے لیے الفاظ کی کیا اہمیت ہے اور صحیح الفاظ کی تلاش میں فنکاروں نے کیسی کیسی راہبازیاں کیں ہیں اس کا حال آپ فلاہیر سے پوچھیے۔ فنکار لفظ کو نئے احساس، نئے جذبہ، نئے معنی سے بھرتا ہے۔ وہ لفظ کی معنویت کی توسیع کرتا ہے۔ اسی لیے شاعری میں زبان نہ صرف محفوظ ہوتی ہے بلکہ پھلتی پھولتی اور وسعت پاتی ہے۔ زبان کی وسعتوں اور پہنائیوں کا صحیح اندازہ اس کے ادبی استعمال ہی سے ہوتا ہے۔ فنکار زبان کا بنانے والا ہوتا ہے اور شاید اسی لیے ہم نے اسے اجازت دی ہے کہ وہ قواعد اور لغت سے بلند ہو کر زبان کو اپنے طور پر استعمال کرے۔ توڑ پھوڑ کی اجازت معمار اعظم ہی کو دی جاتی ہے۔

پروپیگنڈہ کے لیے زبان کا یہ تخلیقی استعمال ممکن نہیں۔ پروپیگنڈہ زبان کو محض ایک ذریعہ کے طور پر استعمال کرتا ہے اور چونکہ اس کا مقصد زیادہ لوگوں تک اپنی بات کو پہنچانا ہوتا ہے اس لیے وہ ارسال اور ترسیل کے ان تمام طریقوں سے پرہیز کرتا ہے جو پیچیدہ استعارات اور علامات کے حامل ہوتے ہیں۔ یعنی وہ لفظ کی تلاش لوگوں کی استعداد اور ضرورتوں کے پیش نظر کرتا ہے۔ فنکار کی طرح اپنے تجربہ کے اظہار کے تقاضوں کے تحت نہیں۔ گویا کہ پروپیگنڈہ سٹ کا فکشن چوراہوں پر تیار ہوتا ہے۔ فنکار کی طرح تخیل تجربہ اور تخلیق کی دنیا میں نہیں۔ پروپیگنڈہ سٹ فنکار کی طرح لفظ و زبان کو تخلیقی انفرادیت سے استعمال کرنے کا خطرہ مول نہیں لیتا۔ چونکہ اس کا مقصد فوری قبولیت اور اثر انگیزی ہوتا ہے اس لیے وہ ”الفاظ کے مچپوں“ میں نہیں الجھتا۔ وہ فنکار کی طرح زبان کے منسظائی مزاج سے واقف نہیں ہوتا۔ وہ مانوس اور مقبول تراکیب اور علامات کا استعمال کرتا ہے۔ اس کی سادگی فنکارانہ پرکاری سے عاری ہوتی ہے اور اس کی سلاست اور روانی اثر اندازی کی سوچی سمجھی منصباتوں کا نتیجہ ہوتی ہے۔ فنکار کے یہاں سادگی، سلاست اور روانی اپنے اندرونی انتشار اور خلفشار کو ایک تنظیم میں بدلنے کے نہایت ہی مہر آزمائے کا نتیجہ ہوتی ہے۔ اسی لیے بڑا فنکار زبان کے جن الجھاؤں کو روا رکھتا ہے وہ کسی بھی پروپیگنڈہ سٹ کے لیے بیغام موت ثابت ہو سکتے ہیں۔ زبان کی طرف پروپیگنڈہ سٹ کا رویہ ایک ہی ہوتا ہے۔ ہر قسم کے الجھاؤ، پیچیدگی اور ابہام سے احتراز کیا جائے۔ فنکار الجھاؤ، پیچیدگی اور ابہام

سے احتراز نہیں کرتا۔ وہ انھیں قبول کر کے ان سے بلند ہو جاتا ہے۔ اسی لیے اعلیٰ فنی اسلوب کی سادگی ایسی پرکاری اور دلکش پیچیدگی لیے ہوتی ہے جس سے پروپیگنڈہ ہمیشہ محروم رہتا ہے۔ پروپیگنڈہ جس سادگی کو پاتا ہے وہ ہموار اور سپاٹ سطح پر حرکت کرنے کا نتیجہ ہے۔ فنکار پیچیدہ تجربہ کے نشیب و فراز سے گذرتا ہے اور اس کے اسلوب کی سادگی نتیجہ ہوتی ہے۔ اندرونی ضبط و تنظیم کے ذریعہ تنفس کی حرکت کو متوازن کرنے کا۔ ہر قسم کے جذباتی اتار چڑھاؤ سے گذرنے کے باوجود فنکار کا سانس پھولنے نہیں پاتا۔ تنفس کا یہ توازن، لب و لہجہ کی یہ ہمواری اس فنکارانہ ڈسپلن کا نتیجہ ہوتی ہے جو زبان کے بے قابو آسیب کو زیر کرنے کے لیے فنکار برسوں کی ریاضت کے بعد حاصل کرتا ہے۔

عوام کی خواہشوں، عوام کے مذاق اور عوام کے نفسیاتی تقاضوں کے مطابق ادب تخلیق کرنے کا مطلب ہے غیر استوار بنیادوں پر فن کی تعمیر کرنا۔ عام آدمی غیر مستقل فیشن زدہ، ندرت پسند، عام دھارے میں بہنے والا اور لمحاتی سکون و مسرت کا متلاشی ہوتا ہے۔ آج کا زمانہ جیسا کہ کہا جاتا ہے اعداد و شمار کا زمانہ ہے اور اعداد و شمار کی اہم بھینٹ Average Man ہے آج کل ہر چیز اس عام آدمی کے لیے ہی تیار ہوتی ہے۔ صابن سے لے کر تعلیم اور علم و ادب تک ہر چیز میں اس آدمی کی ضروریات کا خیال رکھتے ہوئے تہذیب کے اعلیٰ معیاروں کو کیسے قائم کیا جائے۔ جمہوری کلچر تعداد کو دیکھتا ہے صفات کو نہیں۔ ہم اس بات پر پھولے نہیں سماتے کہ لاکھوں آدمی کتابیں پڑھتے ہیں، ریڈیو سنتے ہیں، ٹیلی ویژن دیکھتے ہیں۔ ہمارے لیے لاکھوں اور کروڑوں کے اعداد کافی ہیں۔ جو مواد کتاب، ریڈیو اور ٹیلی ویژن کے ذریعہ پیش کیا جاتا ہے اس کی فنی اقدار سے ہمیں سروکار نہیں ہوتا۔ ادب اور آرٹ تعداد پر نہیں بلکہ ادبی اور فنی عظمت کی قدروں پر پرکھا جاتا ہے۔ عام آدمی کا ادبی مذاق Mediocre ہوتا ہے اور Mediocrity کو Cater کرنے کا ایک ہی نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ ادب اور آرٹ اپنی حقیقی Excellence سے محروم ہو کر عام آدمی کے Fickle مذاق ہی کی طرح فیشن زدہ، لمحاتی اور مزیدار بن جائے۔ وہ کتابیں جو آج کے موسم بہار میں بسٹ سیلز لسٹ پر رہی ہیں موسم خزاں میں کوڑیوں کے مول بکنے لگیں۔ ہنگامی شہرت اور ناگہانی موت اس ادب کا مقدر ہے۔ ایک سنجیدہ فنکار کا آئیڈیل ادب کی شاندار روایت میں اپنا مقام پیدا کرنے کا ہوتا ہے۔ چاہے وہ اس آئیڈیل تک پہنچے یا نہ پہنچے لیکن یہ آئیڈیل اس کے لیے روشنی کے مینار کا کام کرتا ہے اور اسے تخلیقی سفر کے دوران سستی مقبولیت، شہرت پسندی اور زرا اندرزی کے جگمگ جگمگ کرتے جزیروں پر لنگر انداز ہونے سے باز رکھتا ہے۔ چونکہ پروپیگنڈسٹ کا نصب العین چند فوری مقاصد کا حصول ہوتا ہے اس لیے وہ اپنے تبلیغی شاہکار کے لیے کسی ابدی مقام کی تمنا نہیں کرتا اور اس کے لیے عوام کے قتلون مذاق کے چھپلے دھاروں پر بہنا آسان ہوتا ہے۔ چونکہ اسے فوری طور پر کچھ پانا ہے اس لیے وہ ابدیت اور پائیداری کی قدروں کو کھونے کے لیے آسانی سے رضامند ہو جاتا ہے۔ فنکار اپنے فن کی تعمیر ایسی کمزور بنیادوں پر نہیں کرتا۔ ایک انسان کی حیثیت سے وہ مختلف ترغیبات، مجبور یوں اور کمزوریوں کا شکار ہوتا ہے۔ جو چیز اس کی ان ترغیبات، مجبور یوں اور کمزوریوں کو قابو میں رکھتی ہے

وہ اس کا آدرش ہوتا ہے جس کے تحت وہ ادب کی شاندار روایت کی ایک کڑی بننا چاہتا ہے۔ جس گھڑی وہ قلم کاغذ پر رکھتا ہے اس گھڑی وہ جانتا ہے کہ اس کے پہلے فنکاروں کا ایک طویل قافلہ تھا جو اسی راہ سے گذرا تھا ادبی روایت کا یہ شعور اس کی ندرت پسندی کو انکل تجربات بننے سے رد کرتا ہے اور اس شعور کے بغیر تخلیق فن ممکن نہیں۔ اس فنکار کی خود اعتمادی اور اعلیٰ ظرفی کا کیا کہنا جو راہبانہ ریاضت سے تخلیق فن کرتا ہے اور اپنے زمانہ کی نا اتفاقی اور بے نیازی کو بغیر اعصاب زدہ اور چڑچڑا اور غصہ ور بنے ایک شہیدانہ آن اور انکسار سے برداشت کیے جاتا ہے۔ زمانہ کی بے اعتنائی کے جس ریگ زار سے فنکار گزرتا ہے اس کی سموم کا ایک ہلکا سانس بھی پروپیگنڈسٹ کے وجود کو جھلس دینے کے لیے کافی ہے۔

پروپیگنڈہ لوگوں کے دل جیتنے کی کوشش میں ہر قسم کی عیاری، خود فریبی اور بے ایمانی کو روا رکھتا ہے۔ وہ لوگوں سے قربت، یگانگت اور مانوسیت کا ڈھونگ کرتا ہے۔ پروپیگنڈسٹ کا یہ دعویٰ ہوتا ہے کہ وہ دنیا میں آپ کا سب سے بڑا ہمدرد بھی خواہ اور خیر اندیش ہے۔ وہ جو کچھ کر رہا ہے آپ کے فائدے ہی کے لیے کر رہا ہے وہ آپ کے نفع نقصان غم اور خوشی میں شریک ہے وہ آپ کے دوستوں کا دوست اور دشمنوں کا دشمن ہے۔ سیاسی سطح پر اس طریقہ کار کا تماشہ اگر آپ ملاحظہ فرمانا چاہتے ہیں تو غیر جانبدار ممالک میں دنیا کی بڑی طاقتوں کا پروپیگنڈہ دیکھیے۔ وہ آپ کا ادب پڑھیں گے، آپ کی زبانیں سیکھیں گے، آپ کے سنگیت اور شلپ میں دلچسپی لیں گے آپ کو اناج اور ہتھیار بھیجیں گے اور تہذیبی وفد کے ذریعے بھائی بھائی کے نعرے لگوائیں گے اور قومی ترانے گوائیں گے۔ اس تمام نمائش کے پس پشت ان کی سیاسی چالوں کا علم لوگوں کو عموماً اس وقت ہوتا ہے جب وہ بے بسی اور بے کسی کی حالت میں ان کے دام فریب سے نجات کے لیے ہاتھ پاؤں مارنے لگتے ہیں۔ غرض یہ کہ پروپیگنڈسٹ کی نیت کچھ اور ہوتی ہے اور بات کچھ اور کہتا ہے۔ دراصل چاہتا ہے وہ اپنی چیز فروخت کرنا لیکن بات اس طرح کرتا ہے گویا اپنی چیز سے زیادہ اسے آپ کے فائدے کی فکر دامن گیر ہے۔ آپ کا گھر سجا سجاا، آپ کی بیوی حسین اور دلآویز آپ کا بچہ تندرست اور صاف ستھرا رہے یہ دیکھنا۔ (آپ کے قریبی بھی خواہ کی حیثیت سے) گویا پروپیگنڈسٹ کا فرض منصبی ہے۔ اسی لیے پروپیگنڈسٹ آپ سے براہ راست خطاب کرتا ہے اپنائیت کا اسلوب اختیار کرتا ہے۔ آپ کے دل میں جگہ پانے کے لیے ان تہذیبی اور تاریخی علامتوں کا استعمال کرتا ہے جو آپ سے مخصوص ہیں۔ آپ کی آپ کے تہذیبی درشکی، آپ کے گھر، ملک اور قوم کی تعریف کرتا ہے اور ہر طریقہ سے آپ کو یہ جتانے کی کوشش کرتا ہے کہ وہ آپ میں سے ایک ہے کوئی غیر نہیں۔ فنکار کا اپنے قاری کی طرف کیا رویہ ہوتا ہے اس کا ایک نمونہ بادلیر کے اس شہرہ آفاق جملہ میں ملتا ہے۔

”میرے عیار قاری۔ میرے ہم شکل۔ میرے بھائی۔“

یہ وہ جملہ ہے جو پروپیگنڈسٹ سنگین کی نوک پر کہنے کے لیے رضا مند نہیں ہوگا اور جس روز ہمارے سیاسی مدبر اس جملہ کو ادا کرنے کے اہل بنیں گے اس روز سے دنیا کا نقشہ کچھ اور ہی ہوگا۔

تکرار اور مبالغہ پروپیگنڈے کی اہم خصوصیات ہیں۔ پروپیگنڈسٹ جانتا ہے کہ جھوٹ اگر بار بار بولا

جائے تو لوگ اسے سچ مان لیتے ہیں لیکن تکرار سے بوریت پیدا ہوتی ہے لہذا پروپیگنڈہ ہر آن نت نئے طریقوں کو آزما رہتا ہے۔ اس کی یہ ندرت پسندی سوچی سمجھی ہوتی ہے تاکہ ایک ہی بات کو ایک ہی طریقہ سے سنتے سنتے لوگ اکتانہ جائیں۔ پروپیگنڈہ ایک طریقہ کار کو چھوڑ کر دوسرے طریقہ کار کو اپناتے وقت کسی قسم کی کش مکش محسوس نہیں کرتا کیوں کہ کش مکش پھر ایک شخصی چیز ہے۔ اسی لیے پروپیگنڈے کے پاس کوئی روایت نہیں ہوتی صرف تجربات کا ایک سلسلہ ہوتا ہے۔ فنکار کے لیے ایک اسلوب کو چھوڑ کر دوسرے اسلوب کو اپنانا بعض اوقات تو اپنی زندگی کا سب سے بڑا داؤ کھیلنے کے مترادف ہوتا ہے۔ فنکار تجربہ میں نہیں تخلیق میں زندہ رہتا ہے۔ اسی لیے تجربات کے معاملہ میں بڑے فنکار کی بے صبری دیکھنے کے قابل ہوتی ہے۔ فنکار کے تجربات صحیح اسلوب اور صحیح موضوع کی تلاش کے لیے ہوتے ہیں۔ اور جب اسے اپنا اسلوب مل جاتا ہے تو اس کے تجربات کا سلسلہ بھی ختم ہو جاتا ہے۔ اس کی پوری زندگی اس اسلوب میں اپنی بات کہنے میں صرف ہو جاتی ہے۔ ادب میں تجربہ اور ندرت پسندی کی بذات خود کوئی قدر نہیں۔ یہ تو صرف ایک تجسس ذہن کے نشان راہ ہیں۔ ہر شاعر اپنے تخلیقی سفر میں ایسے ادوار سے گذرتا ہے جن میں ندرت پسندی یا تجربہ پسندی کا عنصر غالب ہوتا ہے۔ فرسودگی ادب کے لیے زہرِ بلاہل ہے اور اسی لیے فنکار کو اس فنکارانہ لمس کی تلاش ہوتی ہے جو اس کی تخلیق کو تازگی بخش سکے۔ ہر بڑے شاعر کے کلام میں ایک نئی تازگی ہوتی ہے لیکن اس کے پورے کلام کو ندرت پسندی یا تجربہ پسندی نہیں کہا جاسکتا۔ اسی لیے ادب ہمیشہ تازگی کی تلاش کرتا ہے جب کہ پروپیگنڈہ Novelty کا متلاشی رہتا ہے جیسا کہ میں پہلے عرض کر چکا ہوں جو چیز ادب کی ندرت پسندی کو پروپیگنڈے کی ہر آن بدلنے والی فیشن پرستانہ تجربہ پسندی سے ممتاز کرتی ہے وہ ادبی روایت کا وہ نظم و ضبط اور Intellectual Discipline ہے جو ندرت پسندی کو انفرادی ترنگ ایجاد بندہ۔ مجذوب کی بڑ، چونکا دینے، بھونچکا دینے اور سنسنی پیدا کرنے والے کرتب سے محفوظ رکھتی ہے فنکار نئی بات کہنا چاہتا ہے، نئے انداز سے کہنا چاہتا ہے لیکن اس کے لیے ایک بات کا شعور بہت ضروری ہے کہ جس روشنائی سے وہ اپنی بات ضبط قلم کر رہا ہے اس میں سینکڑوں برس کی ادبی روایت کا عرق شامل ہے۔ روایت کی اس پاس داری کے بغیر ادبی تخلیق ممکن نہیں۔ اگر ہمارے زمانہ میں زیادہ تر ادبی تجربات ایجاد بندہ کا مقام رکھتے ہیں تو اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ آج کل لکھنے والے پروپیگنڈسٹ ہی کی طرح وقتی اور ہنگامی ترغیبات کا شکار ہو کر اس طرح لکھ رہے ہیں گویا ان کا آگاہ پیچھا کچھ ہے ہی نہیں۔

ادب مبالغہ کا استعمال اثر انگیزی کے لیے کرتا ہے۔ پروپیگنڈہ مبالغہ کا استعمال اپنی چیز کھپانے کے لیے کرتا ہے۔ پروپیگنڈہ یہ بتاتا ہے کہ اس کا صابن، اس کا نظریہ اس کی آئینہ یو لوجی بہترین ہے۔ پروپیگنڈے کی دنیا بہترینوں کی دنیا ہے۔ ہر چیز بہترین بے مثال، بے نظیر اور لا جواب ہے۔ جو اس کے پاس ہے وہ کسی کے پاس نہیں اور جو دوسروں کے پاس ہے وہ یقیناً اسفل اور کم تر ہے۔ ہماری تنقید اس طریقہ کار کا جس بری طرح شکار رہی ہے اس سے ہم بخوبی واقف ہیں۔

پروپیگنڈہ مشہور شخصیتوں، فلمی چہروں، مقبول عام لوگوں کے نام کا استعمال کرتا ہے کیونکہ آدمی ایسی

شخصیتوں کے لیے پرستش کے جذبات رکھتے ہیں۔ انھیں وہ بڑی آسانی سے ان چیزوں کی طرف منتقل کر دیتے ہیں جن کا اشتہار ان شخصیتوں کی زبانی دیا جاتا ہے۔ عام آدمی یہ جاننے کی کوشش نہیں کرتا کہ ان مشہور عالم لوگوں سے جو بات کہلوائی جا رہی ہے وہ علم و فلسفہ اور منطق و دانش کی کسوٹی پر پوری اترتی بھی ہے یا نہیں۔ ہماری تنقید میں (اور اس میں ترقی پسند اور غیر ترقی پسند کی کوئی تخصیص نہیں) اس طریقہ کار کا استعمال جس بے محابا طریقہ پر ہو رہا ہے اس سے ہم آگاہ ہیں۔ ارسطو نے بتایا ہے کہ مباحث میں مناسب سند پیش کرنے سے دلیل کو تقویت پہنچتی ہے لیکن غیر مناسب طریقہ سے سند کا استعمال انفرادی تنقیدی شعور کی بجائے انبوه کی ذہنیت پیدا کرتا ہے۔ اسی لیے ادبی تنقید میں جب دوسرے نقادوں کے اقوال کو بطور سند کے پیش کیا جائے تو اس بات کا خاص خیال رکھنا چاہیے کہ ان کا قول بذات خود ادبی معنویت کا حامل ہو اور محض ان کی عظمت اور شہرت کے ذریعے قارئین کو مرعوب و متاثر کرنے کی کوشش سے پرہیز کرنا چاہیے۔

دوسری بات یہ ہے کہ ادب میں کوئی شخص محض اپنی شہرت اور مقبولیت کی وجہ سے بہت دنوں تک چل نہیں سکتا۔ فنکار کی تخلیقات سے الگ فنکار کی شخصیت اور شہرت کوئی قدر و قیمت نہیں رکھتی۔ اسی لیے اپنی تخلیق سے زیادہ اپنی شخصیت کو سنوارنے والے فنکار تھوڑے وقت کے لیے ادب کے بازار میں چکا چوند اور گرمی پیدا کر دیں تو کر دیں لیکن ادب میں ان کی پائنداری کی ضامن بہر حال ان کی فنی تخلیقات ہی ہوں گی پروپیگنڈے میں یہ ممکن ہے کہ کسی بات کو شخصیت کے زور پر منوایا جاسکے۔ ادب میں کسی بات کو محض شخصیت کے زور پر نہیں منوایا جاسکتا۔ ادب میں تو یہ دیکھا جاتا ہے کہ جو بات پیش کی جا رہی ہے وہ ادب اور آرٹ کے اصولوں پر پوری اترتی ہے یا نہیں۔ اسی طرح فنکار کی نیک نیتی اور خلوص میں کسی کو شبہ نہیں ہوتا۔ لیکن اگر فنکار اپنی بات کو ایک تخلیقی اور تخیلی فورم دینے میں ناکام رہا ہے تو محض اس کی شخصیت خلوص یا نیک نیتی اس کی کمزور تخلیق کو کامیاب نہیں بنا سکتی۔ ادب درود شریف پڑھنے والوں کا حلقہ نہیں ہوتا کہ محض نام سنتے ہی ہونٹ ملنے لگیں۔ شخصیت پرستی پھر پروپیگنڈے کا طریقہ کار ہے ان باتوں پر ان لوگوں کو خاص طور پر غور کرنا چاہیے جو مثلاً ایک شعبہ میں اپنی شہرت کا استعمال دوسرے شعبہ میں کرتے ہیں اور فلم صحافت یا سیاست میں اپنی نام آوری کو اس بات کی ضمانت سمجھتے ہیں کہ ان کے اقوال زریں کے سکوں کی قیمت ادب اور آرٹ کی دنیا میں بھی بڑھ چڑھ کر بولی جائے۔

ہر قسم کی ترسیل کو پروپیگنڈہ سمجھنا غلط ہے۔ ہمارے یہاں پروپیگنڈے کی بحث میں بات اس طرح کی جاتی ہے گویا ہر نوع کی لب کشائی پروپیگنڈے کے مترادف ہے۔ اس طرح تورومیو کے اظہار عشق کے متعلق حیولیٹ یہ بات کہنے میں حق بجانب ہوگی کہ رومیو اپنے عشق کا پروپیگنڈہ کرتا ہے۔ اس طرح تو ہم کسی مسئلہ پر اظہار رائے کو بھی پروپیگنڈے کے نام سے موسوم کر سکتے ہیں۔ صاف بات ہے کہ ضبط تولید پر اظہار رائے۔ خیالات کا تبادلہ۔ تحقیق تنقید اور تبصرہ اور چیز ہے اور اس کا پروپیگنڈہ دوسری چیز۔ پروپیگنڈہ اظہار رائے نہیں کرتا بلکہ ایک خاص مقصد کے تحت شعوری طور پر عوام کے سامنے ایک طرفہ بیان دیتا ہے تاکہ ان پر مطلوبہ اثرات پیدا کیے جاسکیں اور انھیں قائل کر کے ایک مخصوص طرز عمل اور طرز فکر کے لیے انھیں کمر بستہ کیا جاسکے۔ اس معنی میں کسی

چیز کی تنقیدی چھان بین یا تحقیق پروپیگنڈہ نہیں۔ معلومات بہم پہنچانا۔ تعلیم دینا۔ دعوت فکر دینا پروپیگنڈہ نہیں۔ ہمارے ادب میں پروپیگنڈے کا تصور سیاست کے ذریعہ آیا ہے لیکن ہمارے سیاست زدہ فنکار جس بات کو فراموش کر گئے وہ یہ ہے کہ سیاسی تحریک کے لیے ادب کے محاذ سے پروپیگنڈہ خود سیاسی تحریک کے لیے ایک کمزور بیساکھی ثابت ہوتا ہے۔ سیاسی تحریک کی کامیابی کا دار و مدار سیاسی تنظیم اور ان سیاسی آدرشوں پر ہوتا ہے جو عوام کے لیے قابل قبول ہوں۔ اسی لیے سیاست کی دنیا جلسے جلوس، احتجاج، مظاہرے، پمفلٹ اور دھواں دھار تقریروں کی دنیا ہے اور اس دنیا میں مدھر کنتھ شاعر کا مقام مرکز میں نہیں بلکہ بارڈر لینڈ پر ہوتا ہے۔ شاعر کی مرکزی حیثیت تو صرف شاعری کی دنیا میں ہوتی ہے اور اپنے اس مرکزی مقام کو دوسرے درجہ کے مقام سے تبدیل کرنا شاعر کے لیے گھائے کا سودا ہے۔ اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ شاعر کو اپنے وقت کے تاریخی دھاروں سے بے نیاز رہنا چاہیے۔ ہر فنکار اپنے وقت کے سیاسی واقعات اور تاریخی انقلابات میں اس قدر گھرا ہوا ہوتا ہے کہ اس قسم کی دامن کشی نہ اس کے لیے ممکن ہے نہ اسے زیب دیتی ہے۔ فنکار تاریخ پر اپنی ذات اور شخصیت کا نقش ثبت کیے بنا اسے گزرنے نہیں دیتا لیکن فنکار کا Vantage point اس کا فن ہے اور اسی محاذ سے وہ تاریخ پر چھاپا مارتا ہے۔ اپنے ہاتھ سے بندوق چلانا اور بات ہے اور اپنے کندھے پر دوسرے کی بندوقیں رکھ کر نشانہ بازی کرنا دوسری بات ہے۔

بہر حال کہنے کا مطلب صرف یہ ہے کہ یہ سمجھنا کہ محض پروپیگنڈے سے کوئی سیاسی تحریک کامیاب ہو جائے گی یا انقلاب و نہناتا ہوا آجائے گا خود پروپیگنڈے کے طریقہ کار اور خود اس کے حدود کے متعلق ہماری لاعلمی کو ظاہر کرتا ہے۔ ایک نظر آپ ہر زبان کے تلقینی، اخلاقی اور Hortatory ادب پر ڈالیں اور دیکھیے کہ ہمارے زمانہ میں آج بھی اخلاقیات کی جو حالت ہے وہ کتنی عبرت انگیز ہے۔ یہ ممکن ہے جیسا کہ بکسلے نے بتایا ہے کہ اس تمام اخلاقی ادب کی عدم موجودگی میں شاید ہمارے اخلاقی معیار اور بھی زیادہ پست ہوتے۔ بکسلے نے بتایا ہے کہ عموماً فرد کے مہذب طرز عمل اور شائستہ اخلاقی روش کا دار و مدار اس کی بچپن کی تربیت پر ہوتا ہے۔ یعنی محض تلقینی کتابیں پڑھ کر کوئی شخص اخلاقی طور پر مہذب اور شائستہ نہیں بنتا بلکہ جس قسم کی اخلاقی تادیب اور تہذیب سے وہ بچپن میں گزرا ہے وہی اس کے طرز عمل کا تعین کرتی ہے۔ اس سلسلہ میں بکسلے کا یہ نکتہ یاد رکھنے کے قابل ہے کہ اخلاق کے مبلغ محض تحریری الفاظ پر زیادہ دار و مدار نہیں رکھتے۔

اس سے جس نتیجہ پر ہم پہنچتے ہیں وہ یہ ہے کہ مبلغوں کا یہ خیال کہ وہ محض کسی چیز کی تبلیغ کر کے اسے لوگوں سے منوا سکتے ہیں محض ایک فریب ہے۔ لوگوں کے دلوں میں وہی بات اپنی جگہ بناتی ہے جس کے پھلنے پھولنے کے امکانات زیادہ ہوں ورنہ لوگ عموماً ہر قسم کے شدید رد عمل کی طرف بھی سر دھبر رہتے ہیں۔ اس طرح پروپیگنڈے کی کامیابی کا دار و مدار خود لوگوں کے نفسیاتی اور جذباتی میلانات پر ہوتا ہے۔ پروپیگنڈے کی طرح پروپیگنڈہ وہی کامیاب ہوتا ہے جہاں Subject میں مقادمت کم سے کم ہو۔ کسی بھی قسم کے پروپیگنڈے کے ذریعہ آپ لوگوں سے وہ باتیں نہیں منوا سکتے جو ان کی بنیادی اخلاقیات کے خلاف ہوں۔ اس لیے پروپیگنڈہ جتنے

بونے کے لیے ہمیشہ زرخیز مین کا انتخاب کرتا ہے۔ اسی لیے بہترین سے بہترین پروپیگنڈے کی کامیابی کا دارومدار بھی خود اس کے اپنے گنوں پر نہیں ہوتا بلکہ خارجی حالات اور جن لوگوں سے وہ خطاب کر رہا ہے ان کے نفسیاتی اور جذباتی میلانات پر ہوتا ہے۔ انقلابی اور سیاسی پروپیگنڈہ اس وقت کامیاب ہوتا ہے جب لوگ سماجی تبدیلیوں کے لیے پہلے سے بے چین ہوتے ہیں۔ ایک غریب اور غیر ترقی یافتہ ملک میں اشتراکی انقلاب کا پروپیگنڈہ جتنا اثر انگیز ہو سکتا ہے اتنا ایک ترقی یافتہ اور خوش حال ملک میں نہیں ہو سکتا۔ چنانچہ سیاسی پروپیگنڈے کی تاثیر کا دارومدار اکثر پروپیگنڈے کی فنکارانہ خوبیوں کی بنیاد پر نہیں ہوتا بلکہ اس بات پر ہوتا ہے کہ یہ پروپیگنڈہ لوگوں کی خواہشوں، امیدوں، خوابوں، نفرتوں اور تعصبات کی ترجمانی کس حد تک کرتا ہے۔ اسی لیے سلسلے نے سیاسی نظریہ کی تعریف یہ کی ہے کہ ذہن انسانی کا وہ دانش ورانہ عمل جس کے تحت لوگ وہ کام بھی ٹھنڈے کلیجے سے کرنے لگتے ہیں جنہیں ورنہ وہ محض جوش اور حرارت خون کی حالت میں کرتے۔

اسی لیے پروپیگنڈہ انسانی کمزوریوں کا ایک خاص مقصد کے تحت مطالعہ کرتا ہے اور پھر انھیں Exploit کر کے ان سے فائدہ اٹھاتا ہے۔ پروپیگنڈہ سٹ انسان میں رہے ہوئے شہرت، سماجی وقار، لالچ، حسد، تحفظ، ذات اور خوف کے جذبات سے فائدہ اٹھاتا ہے۔ ہر انسان خوبصورت بننا، سماجی وقار حاصل کرنا اور Band wagon میں سوار ہونا چاہتا ہے۔ تجارتی پروپیگنڈہ اس کی ان خواہشوں سے پورا فائدہ اٹھاتا ہے۔ آئینڈ یولوجیکل پروپیگنڈے کی تعمیر بھائی چارہ، انسان دوستی، جنگ دشمنی، امن پرستی، غریبوں کی حمایت، ظلم و ستم کی مخالفت، مساوات، آزادی، بہتر مستقبل اور جنت ارضی کے یونوپائی خوابوں کی بنیاد پر ہوتی ہے صاف بات ہے کہ ہر انسان ایسے تصورات کو عزیز رکھتا ہے۔ ایسی آدرشی تحریرات انسان کی تمام قوت مزاحمت چھین لیتی ہیں۔ آخر کمیونزم ہ فلسفہ بھی کوئی غیر عقلی بات تو کرتا نہیں۔ اس فلسفہ کی تعمیر بھی بہر حال انسانی بھلائی اور خیر اندیشی کی قدروں پر ہوتی ہے۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ کمیونزم کی مخالفت کرنے والے ہمیشہ احساس گناہ کا شکار رہتے ہیں۔

ادب کے مطالعہ سے یہ بات آپ پر روشن ہو جائے گی کہ ادب انسانی کمزوریوں سے فائدہ اٹھانے کے لیے نہ تو پروپیگنڈہ سٹ کی طرح ان کا استعمال کرتا ہے نہ آدرشی تحریرات کی چھتر چھایا تلے پروان چڑھتا ہے۔ ادب نہ پروپیگنڈے کی طرح زرخیز مین کی تلاش کرتا ہے نہ سازگار حالات کا انتظار کرتا ہے..... قبل از وقت اور بعد از وقت تو فنکار ہی پیدا ہوتا ہے۔ یہ تو پروپیگنڈہ سٹ ہی ہے جو عموماً وقت پر پیدا ہوتا ہے۔ ادب اپنے وقت کا ترجمان ہوتا ہے لیکن وہ پروپیگنڈے کی طرح زمانہ ساز نہیں ہوتا ادب پروپیگنڈے کی طرح عیب پوش و ہنر پاش نہیں ہوتا بلکہ پردہ در ہوتا ہے۔ ہر قسم کی نقاب کو پھاڑ دیتا ہے اور راز ہائے درون خانہ کو سرمہ بر بیان کرتا ہے۔ اسی لیے پروپیگنڈہ آپ کو لوریاں سنا کر بھلاتا ہے اور ادب آپ کی راتوں کی نیند حرام کر دیتا ہے۔ پروپیگنڈہ آپ کی پسند اور ناپسند اور آپ کے اخلاقی انتخابات کا فیصلہ کرتا ہے پروپیگنڈہ آپ کے لیے سکرٹ، شراب، لیڈر، حکومت اور خدا تک پسند کرتا ہے اور آپ کو ہر نوع کے اخلاقی انتخاب کی کش مکش سے نجات بخشتا ہے۔ ادب آپ

کے لیے اخلاقی فیصلے نہیں کرتا بلکہ آپ کو اخلاقی انتخاب کا اہل بناتا ہے۔ ادب پروپیگنڈے کی طرح تھپکیاں نہیں دیتا بلکہ گھونسہ مارتا ہے اور اسی لیے تو سارتر نے کہا ہے کہ ادب پورے معاشرہ کو Guilty conscience..... دیتا ہے۔ اور اسی لیے تو فنکار کو قبول کرتے کرتے لوگوں کو نو نیزے پسینے چھوٹ جاتے ہیں۔ لوگوں کو تو عادت ہوتی ہے Packaged چیزیں خریدنے کی۔ سگرٹ سے لے کر آئیڈیولوجی تک انھیں رنگ برنگی پزیوں میں بندھی مل جائے تو وہ چیز کی اصلیت دیکھے بغیر ہنسی خوشی قبول کر لیتے ہیں۔ فنکار آئیڈیولوجی کی دکانوں پر پڑیاں باندھنے کا دھندا نہیں کرتا۔ پروپیگنڈسٹ آپ کو بتاتا ہے کہ وہ کتنا انسان دوست ہے۔ فنکار آپ کو بتاتا ہے کہ انسان دوست بنتے بنتے اس پر کیا ہتی ہے۔ پروپیگنڈسٹ بتاتا ہے کہ اسے زندگی سے کتنا پیار ہے۔ فنکار آپ کو بتاتا ہے کہ اسے زندگی سے پیار ہو یا نہ ہو لیکن زندہ رہنے خصوصاً جس دنیا میں پروپیگنڈسٹ کی حکمرانی ہو اس دنیا میں زندہ رہنے کے کیا معنی ہیں۔

اگر پروپیگنڈسٹ فنکار سے بدکتا ہے تو اس کی بڑی وجہ یہی ہے کہ فنکار پروپیگنڈسٹ کی طرح پڑیا بند بات نہیں کرتا۔ اس کا فن وہ چمکدار نمونہ نہیں ہے جس میں کسی آئیڈیولوجی کو ملفوف کر کے مارکٹ میں پہنچایا جائے۔ اسی لیے معاشرتی نقادوں کے ایسے سوالوں کا کہ زندگی انسان عوام طبقاتی کش مکش یا اقتصادی نظام کے متعلق آپ کا نظریہ کیا ہے فنکار کے پاس کوئی جواب نہیں ہوتا کیونکہ اپنے منصب کے اعتبار سے فنکار اس بات کا اہل نہیں ہوتا کہ وہ اپنے فن کے دائرہ سے باہر نظریاتی سطح پر فلسفی یا صحافی سے خالص دانشورانہ مباحث میں الجھے۔ مشہور آرمستانی ڈرامہ نگار جے ایم سنج کی اس بات پر ہمارے تمام معاشرتی نقادوں کو غور کرنا چاہیے کہ

”فنکار کے لیے ہر قسم کی نظریہ سازی مضر ہے کیونکہ ایسا کرنا فنکار کے لیے خالص ذہانت کی سطح پر جینا ہے بجائے اس کے کہ وہ اس غیر شعوری صلاحیتوں کی سطح پر جنے جہاں تمام تخلیقات جنم لیتی ہیں۔ اسی وجہ سے مخالفانہ تنقید فنکار کے لیے نقصان دہ ہے کیونکہ ایسی تنقید فنکار کو مجبور کرتی ہے کہ وہ اپنے (نظریاتی) نظام بنائے اور اپنی تخلیق کے بچاؤ میں (نظریاتی) لڑائیاں لڑے۔“

زندگی کے پھیلاؤ، رنگارنگی اور اسرار کے سامنے فنکار کا سر نیاز جھک جاتا ہے۔ فنکار کے لیے حلم اور انکسار ممکن ہے لیکن اس آئیڈیالسٹ کے لیے ممکن نہیں جو سمجھتا ہے کہ Absolute قدروں کی بنیادوں پر زندگی کا ایک ایسا تصور تشکیل کیا جاسکتا ہے جس کے مطابق پوری زندگی کو ڈھالا جائے اور جس کے حصول کے لیے زندہ انسانوں کو محض ذریعہ کے طور پر استعمال کیا جاسکے۔ فنکار قدروں اور کلیوں کے لیے زندگی کے ساتھ کھیل نہیں کھیلتا۔ منکسر آدمی بہتر تماثائی ہوتا ہے کیونکہ آئیڈیالسٹ مفکر کے مقابلہ میں جذباتی سپردگی کا عنصر اس میں زیادہ ہوتا ہے۔ زندگی کے اسرار و رموز اور اس کی نیم روشن پہنائیوں اور بے کراہیوں کے سامنے فنکار کی یہی نیاز مندی اسے اس آئیڈیولوجیکل پروپیگنڈسٹ کا پوز اختیار کرنے سے باز رکھتی ہے جو ادعائی انداز میں اعلان کرتا ہے کہ حقیقت اور صداقت کے موتی تو گویا اس کی جھولی میں ہیں۔ خصوصاً آج کے تشکیک اور تذبذب کے زمانہ میں جب کہ ہر یقین ناپائدار ہر صداقت پُر فریب اور ہر آدرش خواب اور سراب بن گیا ہو..... فنکار کے لیے جینے پرانہ

اور رہ برانہ شان سے وہ طرزِ مخاطب اپنانا کہ تمام الجھنوں کا حل اور تمام بیماریوں کا علاج اس کے پاس ہے..... اپنی آواز میں نہیں بلکہ مستعار آواز میں بات کرنے کا مصداق ہے۔ حسیت کی انفعالیّت آج کے فنکار کا مقدر ہے۔ آج کا فنکار مخاطب تو کیا خود کلامی بھی کر لے تو بہت ہے ضبیق النفس میں گرفتار آدمی بھلا بھونپو کیا بجائے گا۔ لوگ سمجھتے ہیں کہ اظہارِ بیت، علامت پسندی اور پیرایہ بیان کے تمام شخصی اور داخلی سالیب ہیئت پرستی ہیں۔ انھیں کون بتائے کہ یہ سالیب تو آج کے فنکار کے سانس لینے کے طریقے ہیں۔

کمرٹ منٹ

بتخانہ چیر

وارث علوی



گجرات اردو سہیتی اکادمی، گاندھی نگر

کمٹ منٹ

”مگر بیٹا! یہ آدمی بہت ذہین تھا۔ اس کے الفاظ میں جادو اور اس کے تخیل میں عقاب کی سی اڑان تھی۔ اگر یہ چاہتا تو اپنے نغمے سے دنیا کو آنے والے خطرے سے خبردار کر سکتا تھا۔ اگر یہ چاہتا تو اپنے شعر کو ڈھال بنا کے اپنے ساتی اور جام کے لیے سینہ سپر ہو کر لڑ سکتا تھا۔ لیکن اس نے گرد و پیش کی دنیا سے آنکھیں بند کر لیں، اور اپنے خوبصورت توہمات میں کھو گیا۔ اس کا میکدہ اس کے سامنے منہدم ہو گیا، اس کی محبوبہ اس کے سامنے جل گئی، لیکن یہ اپنی شاعری کی اندھی عینک لگائے نہ اپنی مرقی ہوئی محبوبہ کو دیکھ سکا، نہ انسانی نسل کی آخری فریاد سن سکا۔ وہ فریاد جو اس کے معجز بارلبوں پر صور اسرافیل کی طرح گونج سکتی تھی۔“

(ہائیڈروجن بم کے بعد..... کرشن چندر)

انسان کی تاریخی غلطیوں کے لیے شاعروں کو ذمہ دار ٹھہرانا ہمارا پرانا رویہ ہے۔ حالانکہ شاعر اگر نجومی بھی ہوتا ہے تو پہلے سرگوشا ہے اور پھر کہتا ہے۔

ان نصیبوں پر ہوئے اختر شناس

آسمان بھی ہے ستم ایجاد کیا

پیش بینی کی بات جانے دیجئے، جہاں بینی کا یہ عالم ہوتا ہے کہ ہر ڈھائی سال بعد مجموعہ کلام کی چھان پھٹک کرنی پڑتی ہے کہ قافلہ جنھیں رہبر سمجھتا تھا وہ رہزن ثابت ہوئے ہیں۔ ان حالات میں سمجھدار لوگ اپنی راست روی اور دوسروں کی غلط روی کا ذکر نہیں کرتے بلکہ تاریخ کی ستم ظریفی کو ایک تاریک طرہیہ یا اسپرڈ ڈرامے میں بدل دیتے ہیں اور کرشن چندر کا المیہ یہ تھا کہ وہ ان اصناف سے واقف نہیں تھے جو انسانی حماقتوں، اور ہلاکتوں اور انسان کے آخری المناک ڈرامے کے بیان کے لیے انھیں لوگوں نے ایجاد کی تھیں جن کی سماجی غیر ذمہ داری پر انھوں نے مندرجہ بالا اقتباس میں طنز کیا ہے۔

سماج میں جو کچھ ہوتا ہے اس کے لیے پورا سماج ذمہ دار ہوتا ہے۔ کسی ایک فرد کو ہم ذمہ دار قرار نہیں دے سکتے تاوقتیکہ ہر فرد کے خصوصی فرائض کا ہم تعین نہیں کرتے۔ جب مہارشیوں کی روحانی طاقت اور مدبروں کا سیاسی تدبیر بھی عالمی جنگ کا سد باب نہیں کر سکتی تو بیچارے اس شاعر کا کلام کیا کرے گا جس کے مصرع اول میں اگر نون دیتا ہے تو مصرع ثانی میں الف کھڑا نہیں ہو پاتا۔ اگر ہمارے خصوصی فرائض معین نہیں ہیں تو ان کا وجود بھی نہیں ہے۔ ہمارے پاس وہ کون سے شواہد ہیں جن کی بنا پر ہم شاعروں کو اس اخلاقی بحران کا ذمہ دار ٹھہرا سکتے ہیں جس سے تاریخ کے ایک مخصوص دور میں پورا انسانی معاشرہ گذرتا ہے۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ شاعر اگر اپنی محبوبہ کے جگ

گگ جنگ کو لھوں کی بجائے اُن سے بھی زیادہ بھیا تک بارودی گولوں کا ذکر کرتا تو شاید دُنیا میں تباہی نہ آتی۔ ہم بھی کہہ سکتے ہیں کہ اس صورت میں تو پروفیسروں کو شکستِ پیر نہیں پڑھانا چاہیے تھا۔ فلم ڈائریکٹروں کو جنگ کی فلمیں ہی بنانی چاہیے تھیں، اخباروں میں ہر لفظ ہم کے خلاف ہونا چاہیے تھا۔ اس وقت تک لوگوں کو ہم بستر بھی نہیں ہونا چاہئے تھا جب تک ہم پر پابندی نہ لگ جائے۔ شاید پھر دُنیا جو ہری جنگ کی تباہ کاری سے بچ جائے۔ لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ ہر آدمی اپنا کام کرتا ہے حتیٰ کہ کیا امریکہ، کیاروس اور کیا چین میں، سائنس داں ایک سے ایک بڑا ہم بنانے پر تھے ہوئے ہیں۔ حیکہ پوری دُنیا ہم خانہ بنی ہوئی ہے اس وقت بھی بچا رہ ایک شاعر ہے جسے اتنی اجازت نہیں کہ اپنے غم خانہ میں بیٹھا ہم کی بجائے دوسری گولائیوں پر نظر کرے۔

۴۱، جولائی ۱۹۴۵ء میں لاس الاموس کے ریگستان میں جب پہلی بار جوہری بم پھوڑا گیا تھا۔ تو وہاں خوشی سے ناچنے والے اور ایک دوسرے کو مبارکباد دینے والے کون تھے؟ شاعر یا سائنس داں؟ سائنس داں اقدار سے کھٹ ہوئے بغیر، اس بات کی پروا کیے بغیر کہ اُن کی تحقیقات اور ایجادات کے نتائج کیا ہوں گے، ایک سے ایک بھیا تک ہتھیار ایجاد کیے جاتے ہیں۔ اور اُن سے کوئی نہیں پوچھتا کہ انسانیت کی طرف اُن کی بھی کوئی ذمہ داری ہے یا نہیں۔

ایک معنی میں دیکھئے تو کٹ منٹ کا پورا مسئلہ سائنس اور سماجی علوم کی اسی اقدار سے بے نیازی کا پیدا کردہ ہے۔ مغرب کی مکتبی سماجیات اور سائنس کی تحقیقی معروضیت جو قدروں سے بے نیاز ہو کر زیادہ سے زیادہ DESCRIPTIVE بنتی گئی اور STATUS QUA برقرار رکھنے کا بہانہ بنی، ریڈیکل مفکروں کے لیے ناقابلِ برداشت بن گئی اور انہوں نے اعلان کیا کہ سماجی تحقیق اگر میلانائی PRESCRIPTIVE نہیں، سیاسی مباحث میں اگر اقدار سے وابستگی اور موجودہ صورت حال کو بدلنے کا میلان نہیں، تو ایسی تحقیق کا کوئی فائدہ بھی نہیں۔ یہ گویا پروفیسروں، دانشوروں اور سائنس دانوں کی خود اطمینانی اور اخلاقی انفعالییت کو ضرب پہنچانے اور سماجی اور سیاسی معاملات میں انہیں زیادہ اثباتی رویہ اختیار کرنے کی طرف مائل کرنے کی کوشش تھی۔ کٹ منٹ کا یہ حربہ ادبی معاملات میں کارگر ثابت نہیں ہو سکتا تھا، کیونکہ بیٹ نسل، برہمنوں جو انوں اور جدید فنکاروں کا ادب خود اطمینانی کا ادب نہیں تھا بلکہ ایسے بے چین احساس کا بیان تھا جو سیاست، مذہب، فلسفہ اور جنس کسی میں سکون نہ پاتا تھا۔ جدید فنکار اپنے وقت کے روحانی اضطراب اور ذہنی خلفشار کو زبان عطا کر رہا تھا۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد سمورت حال پتہ ایسی پیدا ہوئی تھی کہ جدید فنکار خود کو ایک عظیم تہذیبی روایت، ایک بڑے تمدن، ایک معتبر آئینہ یو یو، اور فلسفہ حیات کا وارث سمجھنے کا اہل نہیں رہا تھا۔ اس کے اور سماج کے بچ ایک فاصلہ پیدا ہو گیا تھا جسے وہ پاٹ نہیں سکتا تھا۔ صنعتی سماج کی ٹکڑا لوجیکل، سماج میں تبدیلی، طاقت اور اقتدار کی مرکزیت، لوگوں کی کمیونیٹی کی بجائے شہروں کی بھیڑ، ماس میڈیا کا پیدا کردہ کمرشیل کلچر، سیاست سے عام آدمی کی بیزاری اور علیحدگی، فرد کی قیمت پر سماج کا ایک دیونیکل مشینری میں بدلنا، چھوٹی تہذیبی اکائیوں کا خاتمہ اور بڑے اداروں کا غلبہ، انسانی رشتوں کا ٹوٹنا، اخلاقی، روحانی اور تہذیبی قدروں کے انتشار کے نتیجہ میں شخصیت کے ارتباط کی شکست، خاندانی

زندگی کا زوال، ادب اور آرٹ پر ریاست بیوروکریسی اور کمرشیل مارکٹ کا تسلط، لبرل تعلیم کا انحطاط، جوہری توانائی، سرو جنگ، سامراجی کشت و خون، خانہ جنگیاں، آبادیوں کی ہیر بھیر، بے محابا تشدد کا دور دورہ، عیش کوشی، ترقی کوشی، خود غرضی اور مادہ پرستی کا عروج..... یہ تھی وہ صورت حال جس کا رد عمل اور جواب جدید ادب تھا۔ اپنے دور کی بے قرار یوں کا بیان ازل سے فنکار کا مقدر رہا ہے۔ کیونکہ قدرت کی طرف سے وہ ایسا ذہن لے کر آتا ہے جو زیر آب دھاروں کی روانی، اور زیر زمین بھونچالوں کی دھڑکن اور گزرے ہوئے وقت کی صدا، اور آنے والے خطروں کی آواز سن سکتا ہے۔ فنکار عصری زندگی کے اُس احساس کا ترجمان ہوتا ہے جسے محسوس سب کرتے ہیں لیکن بیان نہیں کر سکتے اور اسی لیے شناخت بھی نہیں کر سکتے۔ بھلا بے چین احساس اور دکھی شعور خود مطمئن کیسے ہو سکتا ہے۔ آخر جدید فنکاروں نے کمرشیل اور سرکاری ادب نہیں بلکہ تجرباتی ادب پیدا کیا جس کا نہ کوئی خریدار تھا نہ سرپرست۔ انھوں نے براڈوے پر نہیں بلکہ لٹل تھیٹر میں اپنے ڈرامے پیش کیے جس کے دیکھنے والے بھی لکھنے والے ہی تھے، کروڑوں کی تعداد میں بکنے والے رسالوں میں مقبول عام چیزیں لکھ کر لکھتی بننے کی بجائے اپنے لٹل میگزین شروع کیے۔ انھوں نے کمرشیل تہذیب کو خنجر ماری اور ریاست کے تہذیبی بلیو پرنٹ کو ہوا میں اڑا دیا، اور وہی بات کہی جو وہ کہنا چاہتے تھے اور اسی انداز میں کہی جو اُن کے نزدیک صحیح تخلیقی انداز تھا۔ مطمئن اور مفاہمت پسندوں کے گچھن ایسے نہیں ہوا کرتے۔ یہ باغیوں اور سرکشوں کی صفات ہیں اور بغاوت اقدار کے شعور کے بغیر ممکن نہیں۔ قدروں کا شعور نہ ہو تو بغاوت توڑ پھوڑ، اور تشدد میں بدل جاتی ہے۔ فنکار اور پروفیسر میں یہی تو فرق ہے کہ پروفیسر کے لیے سماج کا اقتصادی بحران اور فنکار کا روحانی بحران دونوں سرو تحقیق کے موضوعات ہیں۔ ٹھنڈے کلیجے سے بات کرنا فنکار کو آتا ہی نہیں، کیونکہ بے دماغی اور بد دماغی، سودا اور جنون، آہ و فغاں اور نالہ و فریاد، دل صد پارہ اور جگر لخت لخت اس کا وہ ادبی ورثہ ہے جسے لڑ جھگڑ کر وہ میر و مرزا سے وصول کرتا رہا ہے۔ یہ جذباتی رویے ہیں جنہیں وہ فنکارانہ ڈسپلن عطا کرتا ہے۔ وہ خدا کی خدائی کو دیکھ کر کہتا ہے کہ برہم زن، تو STATUS QUO کو کیا خاک برقرار رکھے گا۔ وقت کے ہر لمحہ پر اس کا احتجاج نقش ہوتا ہے، اور... چاہے... وہ ٹوٹ پھوٹ کر رہ جائے، وہ مقدر سے ٹکراتا ہے اور مشقتوں کی کلائی مروڑتا ہے۔ وہ جب فراری بنتا ہے تو اس کا فرار بھی بتاتا ہے کہ وہ کن چیزوں سے اور کیوں رسیاں تڑاتا ہے، اور اس طرح اس کا منفی رویہ بھی اثبات کا رنگ لیے ہوتا ہے۔ جدید فنکار سماج سے کٹا ہوا ہے لیکن وہ اس دوری پر خوش نہیں بلکہ غم ناک ہے۔ وہ یہ نہیں کہتا کہ چلو سماج کو میرے ادب کی ضرورت نہیں تو چھٹی ہوئی، اب مجھے لاشعور کی عنایتیوں میں غیس رہنے کی فرصت مل گئی، بلکہ وہ تو یہی کہتا ہے کہ سماج بھلے مزیدار ناولوں اور ہنٹھارے دار ڈراموں میں ڈوبا رہے، میں تو وہی کڑوا سیلا ادب تخلیق کروں گا جو اس سماج کو ضرب پہنچائے جسے میرے ادب کی ضرورت نہیں رہی۔ جب آذربورن کا جمی پورٹر کہتا ہے کہ اب دنیا میں کوئی ایسے بڑے مقاصد نہیں رہے جن کے لیے لڑا جائے، تو یہ بیان کسی فرہ اور مطمئن پروفیسر کا بیان نہیں ہے بلکہ ڈرامے کے ایک نیورونک ہیرو کا بیان ہے۔ اس بیان کا تریاق خود جمی پورٹر کی شخصیت ہے۔ یعنی آدمی محسوس کرتا ہے کہ کاش جمی پورٹر کے پاس کوئی ایسا سماجی

مقصد ہوتا جس کے لیے وہ جد و جہد کر سکتا اور نیوروسس کا شہ کار ہونے اور اپنی بیوی کی زندگی کو عذاب بنانے کی بجائے، زندگی کو زیادہ پر لطف، بھرپور اور معنی خیز بنا سکتا رہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ ادبی تخلیق اتنی پہلو دار ہوتی ہے کہ اس کے منفی بیانات بھی اثباتی قدروں کی نشان دہی کرتے ہیں۔

فنکار مسائل کا حل اور بیماریوں کا علاج نہیں جانتا لیکن ایک بیمار سماج اور رو بہ انحطاط تمدن کے خلاف اس کی بغاوت اتنی تو شدید اور حتمی ہوتی ہے کہ وہ ایک جنہش قلم سے پورے سماج اور تمدن پر خطِ تنسیخ کھینچ دیتا ہے۔ اگر آپ یہ دیکھنا چاہیں کہ وہ کیا چاہتا ہے تو اس کی تخلیقات میں یہ دیکھنے کی کوشش کیجئے کہ وہ کیا نہیں چاہتا۔ اس کا استرداد آپ کو بتا دے گا کہ وہ کونسی اقدار کو قبول کرتا ہے۔ اس کا استرداد بذاتِ خود کائنات کی ایک نئی تفسیر کا حامل ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادب و شعر میں تنہائی، بیگانگی، گریز، غم اور کرب کا بیان فنی تخلیق میں ہوتا ہے اس پر ایک شخصیت کی چھاپ ہوتی ہے۔ یہ ایک شخصی احساس اور جذبہ کا بیان ہوتا ہے، اور اس کے لیے اپنے چند منفرد پہلو اور مخصوص ڈامنشن رکھتا ہے۔ سماجیات اور نفسیات میں تخصیص نہیں تعیم ہوتی ہے۔ وہاں حقائق سے تجرید کی طرف پہنچنے کا عمل ہوتا ہے۔ شاعری میں جو ایک فرد کا احساس ہے وہ سماجیات میں پورے سماج کا مسئلہ بنتا ہے۔ اس مسئلہ کا حل بھی فرد کے لیے نہیں بلکہ پورے سماج کے لیے پیش کیا جاتا ہے۔ شاعر کا مسئلہ کروڑوں آدمیوں کا مسئلہ نہیں بلکہ اس کا ذاتی اور انفرادی مسئلہ ہوتا ہے۔ مائلسائی نے کیا خوب کہا ہے کہ سکھ میں سب لوگ ایک سے ہوتے ہیں لیکن ہر ایک کا دکھ دوسرے کے دکھ سے علیحدہ ہوتا ہے۔ شاعری اگر دلِ فگار، جگرِ داغدار، غمِ دل اور فکرِ پریشان کا بیان بھی ہے (ضروری نہیں کہ صرف اسی کا بیان بنے) تو سماجیات اور نفسیات کی کتابوں میں جو اجتماعی مسائل کا تجزیہ اور حل ملتا ہے، ضروری نہیں کہ شاعر کے ذاتی اور شخصی مسائل کا بھی وہی حل ہو۔ اسی لیے سماجیات کے تصورات کا اطلاق ادبی مسائل پر کرتے وقت بڑی احتیاط کی ضرورت رہتی ہے۔ جو بات سماجیات میں بڑی اہمیت رکھتی ہو ممکن ہے ادب میں اس کی کوئی قیمت نہ ہو۔ مثلاً ہمارے یہاں موجودہ سیاسی صورتِ حال میں سیکو لرزم کی جو اہمیت ہے اس سے ہم واقف ہیں، لیکن ایک قدر کے طور پر ادب میں اس کی کوئی قیمت نہیں۔ یہی حال جمہوریت اور سوشلزم کا ہے جو محض تجریدی تصورات ہیں اور ادب کا موضوع تجریدی تصورات نہیں بلکہ تجربات اور حقائق ہوتے ہیں۔ سوشلزم ادب میں ایک NORM اور ایک قدر کے طور پر کام آ سکتا ہے، لیکن موضوع اور مواد کے طور پر کام نہیں آ سکتا۔ سوشلسٹ نظموں کا موضوع طبقاتی کشمکش، ظلم و حیر، ہڑتالیں اور انقلابی جد و جہد ہوگا۔ موضوع اور مواد کی پیشکش میں بے شمار ایسے مراحل آتے ہیں جن سے شاعر کبھی کامیاب گزرتا ہے، کبھی ناکام۔ مثلاً اگر شاعر کی پوری امیجری بے محابا تشدد اور سفاکی کی حامل ہو، اور گو شاعر کا مقصد مظلوم کے لیے رحم کا جذبہ جگانا ہو، لیکن سفاکی کا مبالغہ آمیز بیان اس قدر ناقابلِ برداشت ہو جائے کہ یہ مقصد بھی فوت ہو جائے تو اس وقت ہم کہیں گے کہ نظم گو سوشلزم کی قدروں سے وابستہ ہے لیکن ناکام ہے۔ گویا فنکار کے لیے قدروں سے وابستگی ہی کافی نہیں بلکہ وہ تخلیقی صلاحیت بھی ضروری ہے جو ان قدروں کا صحیح فنکارانہ استعمال کر سکے۔ اس لیے وابستگی اچھی فنکاری کی ضمانت نہیں ہے، اسی طرح تنہائی بیگانگی اور سماجی کٹاؤ کا یہ مطلب بھی نہیں ہوتا کہ فنکار کی

تخلیقات سماجی معنویت سے محروم ہیں۔ سیاسیات میں آدمی خود اطمینانی کا شکار ہو سکتا ہے۔ رومانی اور روحانی آرزومندی جو فنکار کی حسیت کا جزو ہوتی ہے، اسے ہمیشہ مجتنب، متلاشی اور بیقرار رکھتی ہے۔ سیاست میں ہم کنزرویٹو کو ناپسند اور یڈیکل کو پسند کرتے ہیں۔ ادب میں اگر فنکار چند چیزوں کو CONSERVE کرنا چاہتا ہے۔ مثلاً فطرت سے اپنے رشتہ کو یا انسانی تعلقات کو تو ہم اسے کنزرویٹو نہیں کہتے، بلکہ اس ریڈاکل سوشل انجینئر کے برخلاف جو انسانی فطرت کا خیال کیے بغیر انسان کو اس طرح بدلنا چاہتا ہے کہ وہ انسان کی بجائے محض ایک روبو، ریاست کی مشینری کا ایک پرزہ، اور بے چہرہ بھیڑ کی ایک پرچھائیں بن جائے، ہم اس فنکار کو پسند کرتے ہیں جو انسان کے جذباتی، اخلاقی اور روحانی ڈامنشن کے تحفظ کا علمبردار ہے۔ سیاست میں نیشنلزم کو ہم پسند نہیں کرتے۔ لیکن ادب تو نہ صرف قومی ہوتا ہے بلکہ ایک لسانی کمیونٹی کی تہذیبی روایتوں سے اس قدر منسلک ہوتا ہے کہ بین الاقوامی ادب کا تصور ایک خواب سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ ہم سیکولر سیاست کو پسند کرتے ہیں کیونکہ ہم جانتے ہیں کہ مذہب کا سیاست میں عمل دخل کیسے خوفناک نتائج پیدا کرتا ہے۔ لیکن مذہب تو ادب اور آرٹ کا صدیوں تک سرچشمہ رہا ہے اور آج بھی کوئی ادیب خود کو سیکولر کہلانا پسند نہیں کرے گا چاہے وہ مذہب کو مانتا ہو یا نہ مانتا ہو، کیونکہ جس لسانی کمیونٹی کا وہ فرد ہے اس کی تہذیبی روایت کا ایک روحانی ڈامنشن بھی ہے، اور روایت سے قطع تعلق کر کے ادب تخلیق نہیں کیا جاسکتا۔ فنکار کو زبان، اظہار بیان کے سانچے اور علامات کا جو نظام ورثہ میں ملتا ہے وہ اس کی تہذیبی روایات میں اس قدر ڈوبا ہوا ہوتا ہے کہ فنکار اگر کوشش بھی کرے کہ اس کی قوم، فرقے، جاتی کی کوئی تہذیبی پرچھائیں اس کے کلام میں جھلکنے نہ پائے تب بھی اسے کامیابی نصیب نہیں ہو۔ سیاست میں ایک کنزرویٹو آدمی بھی سیکولر بن سکتا ہے۔ لیکن ادب میں ملحد اور لامذہب بھی سیکولر نہیں بن سکتا کیونکہ لاگ کی طرح بغاوت اور انکار بھی ایک رشتہ ہی کی نشانی ہے اور خدا کا انکار اور مذہب سے بغاوت، جیسا کہ رومانی شاعری سے ظاہر ہے۔ شاعری کو سیکولر نہیں بناتی۔ اور منفی طور پر ہی سہی اسے ایک مادرائی ڈامنشن دیتی ہے۔ یعنی شاعر جب کھڑکی کھول کر باہر دیکھتا ہے تو اسے خلا نظر نہیں آتا بلکہ کسی چیز کے ہونے کا گمان ہوتا ہے جس کا وہ انکار کرتا ہے۔ ہم خالص مذہبی بھگتی بھاؤ اور DEVOTIONAL شاعری سے الگ کرنے کے لیے غالب کی شاعری کو سیکولر شاعری کہتے ہیں لیکن غالب کے صوفیانہ اور مابعد الطبیعیاتی سروکار ہی اس صفت کا انکار کرتے ہیں۔ کہنے کا مطلب یہ کہ سماجیات کے نظریات، تصورات، اصطلاحات اور صفات کا ادب میں بے سوچے سمجھے اطلاق کرنے سے نہ صرف غلط فہمیاں پیدا ہوتی ہیں۔ بلکہ گمراہیاں بھی۔ اسی لیے مغرب میں سماجیات اور نفسیات کے پروفیسر اپنا کام کیے جاتے ہیں اور انہیں پھٹکارنا ہوتا ہے تو پورے سماج اور پورے دانش ور طبقہ کو پھٹکارتے ہیں، لیکن ان کا کوئی جملہ یہ چغلی نہیں کھاتا کہ روئے سخن شاعر، ڈراما نگار، یا ناول نویس کی طرف ہے۔ وجہ یہ ہے کہ وہ جانتے ہیں کہ فنکاروں کا معاملہ اس قدر پیچیدہ ہوتا ہے کہ تعمیرات سے کام نہیں چلتا، اور جب تک ادبی تنقید کے اصولوں پر عمل کر کے اور ادبی تنقید کے دائرے میں رہ کر فنکار اور فن پارے کو نہ سمجھا جائے تب تک ان کے بارے میں کچھ کہنا خطرات مول لینا ہے۔ ہمارے یہاں ادبی تنقید کی مسند پر وہ لوگ براجمان ہیں جن کی

جیب میں سماجی اصطلاحات کے چند پتھر ہیں سو ہر آتے جاتے پر پھینکتے رہتے ہیں۔ وہ کمیٹیڈ نہیں ہے، وہ سماج وادی نہیں ہے، وہ ذمہ دار نہیں ہے۔ انہیں سوچنا چاہیے کہ پیچیدہ نفسیاتی، سماجی اور تہذیبی مسائل محض اخلاقی نصیحتوں سے حل نہیں کیے جاسکتے۔ آج فنکار ہی نہیں ایک عام آدمی بھی سماج سے بیگانہ ہے اور اس کی سب سے بڑی وجہ سرمایہ داری نظام ہے۔ لیکن غور طلب مسئلہ یہ ہے کہ سرمایہ داری کا خاتمہ اور سوشلزم کا قیام بھی اس بیگانگی کو ختم نہیں کر سکا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ بیگانگی کے جو اسباب رہے ہیں وہ سوشلسٹ نظام میں بھی بدستور موجود ہیں۔ بیگانگی کو جس چیز نے پیدا کیا ہے وہ طاقت، دولت اور اقتدار کی مرکزیت، بیوروکریسی اور منظمین کے طبقے کا عروج، چند سربراہان افراد کے ہاتھوں میں سیاسی اقتصادی اور تہذیبی فیصلوں کا اختیار، معنی خیز سیاسی سرگرمی سے عوام کا قطع تعلق، دیوبیکل اداروں کے ہاتھوں چھوٹی تہذیبی اقتصادی اور سیاسی اکائیوں کا خاتمہ، سیاسی سطح پر ریاست اور حکومت، اقتصادی سطح پر کارپوریٹ، سرمایہ داری یا سوشلسٹ حکومتوں کی ریاستی سرمایہ داری، اور تہذیبی سطح پر ماس میڈیا، اور ماس میڈیا پر سرمایہ داروں یا ریاست کا بھرپور قبضہ۔ یہ اور ایسے ہی بہت سے اسباب نے مل جل کر فرد کو ایک بڑے مشین کا پرزہ بنا کر رکھ دیا ہے۔ وہ تخلیقی اور تہذیبی طور پر بانجھ ہو گیا ہے، اور جو کام بھی وہ کرتا ہے اس پر اس کا اعتبار اٹھ گیا ہے، کیونکہ ایک طرف تو وہ اپنی سرگرمی کو سماج کے لیے کارآمد اور معنی خیز نہیں بنا سکتا، اور دوسری طرف ہر کام کے اختصاص کی وجہ سے وہ اپنے کام اور اپنی پیداوار کو عام سماجی ضروریات سے CO-RELATE نہیں کر سکتا۔ حالات بدل جانے کے باوجود بے گانگی ALIENATION کا مارکس کا تجربہ آج بھی سو فی صدی درست ہے۔ افسوس تو یہی ہے کہ خود سوشلزم اس بیگانگی کا علاج نہ کر سکا۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ طاقت، دولت اور اقتدار کی مرکزیت کو ختم کرنے کے لیے کسی ایسی آئیڈیولوجی کی تشکیلات کی طرف پیش قدمی کی جائے جو صنعتی تمدن کے لائے ہوئے مسائل کا حل ثابت ہو۔

گنت منٹ کی بات چلتی ہے تو آج کل ترقی پسند سارتر اور کامیو کا ذکر برے دھوم دھڑاکے سے کرتے ہیں، حالانکہ کل تک ترقی پسند حلقوں میں سارتر کا ذکر قبرستانی ادب کے ذیل میں ہی ہوا کرتا تھا۔ سارتر وجودیت کا مارکسزم سے بیاہر چلانے کے باوجود اپنے فن کی برات کمیونسٹ پارٹی کے دفتر سے نکالنے پر کبھی راضی نہیں ہوا۔ دراصل دہائی حکومت کے زمانے میں فرانس میں سرمایہ داروں، کیٹھولکوں اور بیسینی عناصر کا ایک بہت بڑا حلقہ ایسا پیدا ہو گیا تھا جو کھلم کھلا فاشزم کی حمایت کر رہا تھا اور ہٹلر کے ساتھ تعاون پر زور دے رہا تھا۔ کیونکہ اسے یقین ہو گیا تھا کہ ہٹلر کی جہاں گیری کا خواب بہت جلد پورا ہونے والا ہے۔ ترقی پسند دانشوری ڈی گال، ڈیموکریٹ اور کمیونسٹوں کے ساتھ تھی، حالانکہ ان تینوں میں بھی کافی اختلافات تھے۔ جو جنگ کے بعد واضح طور پر سامنے آئے۔ کمیونسٹ پارٹی کی حمایت کے سوا ترقی پسند دانشور کے پاس دوسرا راستہ نہیں تھا۔ پارٹی سے گہرے تعلق کے باوجود سارتر پارٹی سے ہمیشہ جھگڑتا رہا اور جن امور پر اسے اختلاف رائے ہوا وہ سیاسی کم اور ادبی اور تہذیبی زیادہ تھے۔ سارتر اور پارٹی کے بیچ جو نظریاتی جنگ ہوئی ہے اگر ہم اس کا مطالعہ کریں تو ہمیں معلوم ہوگا کہ فنکار ایک مخصوص سیاسی فلسفہ سے فیض یاب ہونے کے باوجود جب اپنی تخلیقی آزادی پر اصرار کرتا ہے تو اسے اس فلسفہ

کی علمبردار پارٹی کی ملائیت کا کیسے مقابلہ کرنا پڑتا ہے۔ بات دراصل یہ ہے کہ مارکسی ادب سے خود مارکسی نقاد عموماً مطمئن نہیں ہوتے، کیونکہ ادب حقیقت کا تخلیقی اور تخیلی بیان ہوتا ہے اس لیے مارکسی نقادوں کے نظریاتی بلیو پرنٹ کی ہو بہو تصویر پیش کرنے سے قاصر ہوتا ہے۔ ادب کا اونٹ کسی بھی سسٹم میں مشکل ہی سے ساتا ہے اور سسٹم کے پرستار صرف یہ نہیں دیکھتے کہ اونٹ کتنا خیمہ کے اندر ہے بلکہ یہ بھی دیکھتے ہیں کہ کتنا خیمہ کے باہر ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ سوربون کی بغاوت کے زمانہ میں سارتر نے ہیریکلیڈز میں باغیوں کے سامنے تقریریں کیں لیکن کٹ منٹ کے ذکر سے گریز کیا۔ وجہ یہ تھی کہ نوجوان سرکش اپنا سیاسی موقف ظاہر کر چکے تھے۔ سپنڈر نے اس موقف کا تجزیہ کر کے بتایا ہے کہ باغیوں کے خیالات پر دھون کے نراجی تصورات سے مختلف نہیں تھے۔ ماؤ، اور کامروا اور چی گوارا کی تصویروں کے سایہ میں بیٹھے ہوئے سرکش نوجوان حشیش کے نشہ میں عجیب و غریب نظمیں لکھتے اور چکر ادینے والی تصویریں بناتے۔ پارٹی کو یہ انارکزم پسند نہیں تھا اور اس نے نوجوانوں کو غیر ذمہ دار قرار دیا۔ سیاسی ہنگاموں میں فنکار اگر عملی طور پر شامل ہو جاتا ہے تو وہ اپنا سیاسی موقف ظاہر کر دیتا ہے اور کوئی اس پر بے حس اور غیر جانبداری کا الزام نہیں رکھ سکتا۔ جب وہ اپنی جان کی بازی لڑانے تک کو تیار ہے تو کس کی ہمت ہے کہ اس کے سامنے تخلیق کی بلیو پرنٹ پیش کر کے اسے با وضو بنائے۔ اپنی تخلیقی سرگرمی میں وہ آزاد ہے۔

سارتر اور کامیو دونوں انسان، سماج اور زندگی سے عمومی وابستگی پر قانع نہیں۔ دونوں فنکار جنگ عظیم، فاشزم، وچی حکومت اور RESISTANCE کی پیداوار تھے۔ جب کامیو کہتا ہے کہ کرسی نشین فنکار کا دور ختم ہوا اور فنکار کو MILITANT ہونا چاہیے تو اس کے ایسے بیانات کو کسی نے جمالیاتی فلسفہ یا ادبی نظریہ کی تشکیل کی کوشش کی بجائے اس صحافتی و باؤ کا نتیجہ سمجھنا چاہئے جس کے تحت وہ RESISTANCE کے زمانہ میں کام کر رہا تھا۔ اگر کامیو کے افکار و خیالات کا بالاستیغاب مطالعہ کیا جائے تو ہمیں معلوم ہوگا کہ اس نے اپنی شخصیت اور ادب میں وابستگی، علیحدگی، تنہائی (SOLITUDE) اور ارتباط (SOLIDARITY) کا ایسا توازن پیدا کیا تھا کہ وہ تخلیق کی قدروں کی قیمت پر انسانیت کی قدروں کا سودا کرنے کو تیار نہیں تھا۔ اس کے نزدیک بڑا فنکار میل دیل، مولیئر اور ٹالسٹائی جیسا بڑا فنکار تخلیق اور انسانیت کی قدروں کا تضاد نہیں بلکہ توازن پیش کرتا ہے۔ اس کا احتجاج ان فنکاروں کے خلاف تھا جو ہاتھی دانت کے مینار یا کھیسامیں پناہ لیتے ہیں۔ وہ چاہتا تھا کہ فنکار حسن و کرب دونوں کا بیک وقت بیان کرے۔ کامیو کے نقادوں نے اس بات کی طرف ہماری توجہ مبذول کرائی ہے کہ کامیو کی صحافتی تحریروں نے اس کے فن کو ہنگامی عناصر سے پاک رکھنے میں بڑی مدد کی ہے۔ اردو والوں کی ایک مصیبت تو یہ بھی رہی ہے کہ اچھی صحافت کے فقدان کی وجہ سے انھیں صحافتی بیانات کے لیے بھی ادب ہی کا استعمال کرنا پڑتا ہے۔ بہر حال کہنے کا مطلب یہ کہ کامیو اور سارتر کے وہ بیانات جو ایک مخصوص سیاسی صورت حال کے پیدا کردہ تھے انھیں ادب اور جمالیات کے اہل اور بنیادی اصولوں کا روپ دینے میں جو خطرات پنہاں ہیں ان سے ہمارے معاشرتی نقاد عموماً واقف نہیں ہوتے۔ ایک نظر سے دیکھئے تو سارتر اور جدید نسل کے درمیان وقت کی ندی کا پاٹ کافی چوڑا ہو گیا ہے۔ مغرب میں جدیدیت کی نئی لہر جس جمالیات کو تشکیل

دے رہی ہے اس میں سارتر کی آواز رہبرانہ قوت کی شدت کھو چکی ہے۔ نئی نسل کے مسائل وہ نہیں ہیں جو سارتر اور کامیو کے تھے۔

اس کی دلچسپ مثال دیتے ہوئے فلپ تھوڈی سارتر پر اپنی کتاب میں کہتا ہے کہ سارتر اپنا ناول THE ROADS TO FREEDOM مکمل نہ کر سکا تو اس کا سبب اس کی فنکارانہ مجبوریوں کے علاوہ اس کی فلسفیانہ اور سیاسی مایوسی میں بھی تلاش کرنا چاہیے۔ سائمن ڈی بوائرنے ۶۳ء میں کہا تھا کہ سارتر نے اپنے مسلسل ناول کا چوتھا حصہ اس لیے مکمل نہیں کیا کہ وہ مسائل جن کا دنیا کو سامنا تھا اب ان مسائل سے بہت زیادہ پیچیدہ ہو گئے تھے جو جنگ اور RESISTANCE کے زمانہ کی قطعی صورت حال کے پیدا کردہ تھے۔ وہ نہیں چاہتا تھا کہ اپنی کہانی کو دس سال ادھر کھینچ لے جائے اور جو کردار جنگ اور بعد از جنگ کی مخصوص صورت حال کے پیدا کردہ تھے انھیں عصری مسائل کا سامنا کرنے پر مجبور کرے۔ آئرس مرڈوک نے ایک اور پتے کی بات کہی ہے کہ سارتر ناول اس وجہ سے بھی پورا نہ کر سکا کہ اس میں اس بنیادی ہمدردی کی کمی تھی جو ناول نگار کو عام زندگی سے ہوتی ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ سارتر نہ تو مفکر کے تنہائی کے سوچ بچار کو اہمیت دیتا تھا نہ ہی آدمی کی دوسرے آدمی کو سمجھنے کی کوشش کو..... اور آپ تو جانتے ہیں ادب عموماً یہی کام کرتا رہا ہے۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ آگے چل کر سارتر اپنے خیالات ناول اور افسانہ کی بجائے مضامین اور ایسے ڈراموں میں ظاہر کرتا رہا جن میں خیالات کردار اور ڈرامائی عمل دونوں پر حاوی تھے۔ یہ فلسفی کے ہاتھوں فنکار کی موت تھی۔ آئرس مرڈوک کا کہنا ہے کہ وہ انسانی تعلقات کو نہیں بلکہ ان سے مادر کسی اور چیز کو دیکھ رہا تھا۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ وہ آدمی کے ان سماجی تعلقات کو اہمیت دے رہا تھا جو زیادہ محسوس پیمانہ پر سیاست کی شکل میں نمودار ہوتے ہیں آئرس مرڈوک کا کہنا غلط نہیں ہے کہ آزادی کی راہوں کا تو موضوع ہی کمیونزم ہے۔ سارتر کے کرداروں میں باہمی روابط اور جذباتی رشتے بہت ہی سٹیج ہوتے ہیں۔ نہ تو ایک دوسرے پر انھیں کوئی اختیار ہوتا ہے نہ آپس میں باہمی گرفت مضبوط ہوتی ہے۔ ان کے رشتوں میں مسرت اور ہیبت کی وہ شدت نظر نہیں آتی جو مثلاً انسان کی اپنا کارے نینا اور ورہنسی کے رشتے میں ہے۔ کمیونسٹ پارٹی کے ساتھ سارتر کا لاگ اور لگاؤ کا جو رشتہ رہا ہے اس کا عکس بعض کرداروں کے نیم جنسی تعلقات میں جھلکتا ہے۔ طبعاً ویسے بھی میں فلسفی فنکاروں کو بہت زیادہ پسند نہیں کرتا۔ اقبال ہی کی مانند مجھے سارتر کے یہاں بھی اس وسیع انسانی ہمدردی کی کمی نظر آتی ہے جو فنکار کو ٹیکسپیئر، بالزاک، چینوف اور انسان کی مانند ہر رنگ کا تماشا کی اور ایک کائنات اصغر کا خالق بناتی ہے۔ مجھے اقبال اور سارتر کی عظمت کا انکار نہیں بلکہ دونوں کے احساس کے سٹاؤ کا دکھ ہے۔ کم از کم میں تو ادب میں یہی دیکھنا پسند کرتا ہوں کہ فنکار احساس کی کتنی سطحوں کو متاثر کرتا ہے۔

اس بحث سے میرا مقصد صرف یہ بتانا ہے کہ سارتر کے یہاں کٹ منٹ کے مسئلہ کو صرف نظریاتی سطح پر دیکھنے کی بجائے ہمیں یہ بھی دیکھنا چاہیے کہ عملی اور تخلیقی سطح پر اس سے کیا کیا مسائل پیدا ہوئے۔ یہاں یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ سارتر اور کامیو دونوں شاعر نہیں تھے، اور انھوں نے شاعری پر بہت کم لکھا ہے اور جو کچھ لکھا ہے

اس کی تنقیدی اہمیت نہیں۔ شاعری کا فن نثری ادب سے اتنا مختلف ہے کہ بہت سے فنکاروں نے ناول کو آرٹ تسلیم کرنے ہی سے انکار کیا ہے۔ شاعری زبان و مکان سے بلند ہوتی ہے اور اجمال، ابہام، اشاریت، استعارہ اور علامتی پیچیدگی پر پھلتی پھولتی ہے اور یہ فضا کٹ منٹ کی منطقی صفائی، فکری چٹیلاپن اور وضاحت کے لیے سازگار نہیں۔ کٹ منٹ کا تصور فنکار کے تخلیقی رویے کی وضاحت کرنے میں ناکام رہا ہے۔ یہی نہیں بلکہ تنقیدی قدر کے طور پر بھی وہ اپنی قیمت نہیں منوا سکا۔ کٹ منٹ کے اصول پر صرف کمیٹیڈ فنکاروں کا ادب ہی پرکھا جاسکتا ہے۔ اور وہ بھی سیاسی حدود میں۔ یہ جاننے کے لیے کہ ان کا فن اچھا ہے یا خراب، ہمیں فنکارانہ کسوٹی کا استعمال کرنا ہی پڑتا ہے۔ سارتر کے اکثر ڈرامے میلوڈرامائی اور اس کے ناول مبہم اور اذوق ہیں۔ کٹ منٹ انھیں شاہکار نہیں بنا سکا۔ اس کے برعکس بہت سے ایسے فنکار ہیں جنھیں کھینچ تان کے باوجود کسی نظریہ سے کمیٹیڈ ثابت نہیں کیا جاسکتا، لیکن انھوں نے اپنے وقت کے شاہکار ناول اور ڈرامے لکھے ہیں۔ ایک نظر سے آپ دیکھیں تو سارتر تفکر، تعقل اور دانشوری کا آدمی ہے۔ اس کے برعکس مثلاً ایلٹ تخیل، وجدان اور درد مندی کا آدمی ہے۔ سارتر سیاست کا اور ایلٹ تہذیب کا نمائندہ ہے۔ اور یہ فرق بہت اہم ہے۔ سارتر کے یہاں آدمی سے زیادہ خیال میں دلچسپی ملتی ہے۔ انسانی فطرت سے قطع نظر کر کے جب وہ خارجی دنیا میں دلچسپی لینے لگتا ہے تو اس کے ایسے بیانات کہ فطرت انسانی میں دلچسپی بے معنی ہے کیونکہ وہ کوئی مسئلہ نہیں سلجھاتی اور بہتر یہ ہے کہ آدمی خارجی دنیا کو بدلنے پر توجہ مرکوز کرے، راب گریے کے ناولوں کی پیش بینی کرتے ہیں۔ راب گریے بھی فطرت انسانی کو بے معنی چیز سمجھتا ہے اور معروض کی ایسی تصویر کشی کرتا ہے جس میں انسان محض ایک غیر انسانی خاکہ کی صورت میں نظر آتا ہے۔ راب گریے میں مارکسی نقاد گولڈمین کی دلچسپی دیکھنے کے قابل ہے۔ مکمل انکار سے پیدا شدہ زبردست روحانی خلفشار اور اخلاقی آزمائشوں سے نکل کر سارتر کا ہیرو ایک لبرل انقلابی کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ اس کے لیے مارکسزم واحد راہ نجات بن جاتا ہے۔ اپنی تمام ملحدانہ عقلیت پسندی کے باوصف کسی فلسفے میں ایسا یقین فلسفے کو مذہب کا روپ دیتا ہے۔ سارتر کے بعد دنیا میں سینکڑوں ایسے فنکار ہوئے ہیں جنھوں نے سارتر کی بتائی ہوئی راہ نجات پر چلنے کی بجائے دوسرے طریقوں سے فکری توازن پیدا کیا اور جسم و روح کے ٹوٹے ہوئے آہنگ کو جوڑنے کے لیے نئی راہیں تلاش کیں۔

سارتر کے حوالے سے ہمارے یہاں ایک بات یہ بھی کہی جاتی ہے کہ سارتر نہ صرف مارکسی ہے بلکہ وہ کمیونسٹ پارٹی کا ممبر نہ ہونے کے باوجود زبردست کمیونسٹ بھی ہے اور ضرورت پڑنے پر پارٹی کے اخبار کی ادارت بھی قبول کرتا ہے۔ اب یہ مثال بھی کسی ادیب کے لیے رہبری کا کام نہیں کرتی۔ اول تو یہ کہ فرانس میں لوگوں کو دانشواری سے جو رغبت رہی ہے وہ دوسرے ملکوں میں نظر نہیں آتی۔ یہ قوموں کے مزاج کا فرق ہے۔ بعض قومیں سیاست میں ڈوبی ہوتی ہیں۔ بعض کے یہاں سیاست زندگی کا معمولی پہلو ہوتا ہے۔ و دئم یہ کہ فرانس کی کمیونسٹ پارٹی ایک طاقت در جماعت ہے اور اس کے تہذیبی فرنٹ پر نامور مفکر اور دانشور کام کرتے ہیں۔ یہ صورت حال دوسرے ملکوں میں نہیں۔ ایک نظر سے دیکھئے تو فرانسیسی ادب کی دانشورانہ صلاحیت اس کی طاقت بھی

ہے اور کمزوری بھی۔ دُنیا میں ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو کہتے ہیں کہ فرانسیسی ادب دانشورانہ زیادہ اور تخلیقی کم ہے ایسے لوگوں کو آپ صوبائی کہہ سکتے ہیں لیکن ان کی مجبوری کو حقارت سے نہیں دیکھ سکتے کہ ادب میں وہ فلسفیانہ مسائل کی بجائے انسانی تجربات کو دیکھنا زیادہ پسند کرتے ہیں۔ دانشور ہیرو پر لکھنے کے لیے جتنا مواد فرانسیسی فکشن مہیا کرتا ہے اتنا دوسری زبانوں کے ادب میں نہیں ملتا۔ سوئم یہ کہ کمیونسٹ پارٹی اور سارتر کے درمیان سیاسی چھیڑ چھاڑ اور فلسفیانہ راز و نیاز کا جو سلسلہ رہا ہے وہ سارتر کی سوانح کا دلچسپ حصہ تو ہے لیکن ادبی اور تنقیدی روایت کا کوئی ایسا جز نہیں جو فنکاروں کے تخلیقی مسائل پر روشنی ڈالتا ہو یا اُن کے فنکارانہ سوالات کا جواب ہو۔ جو مسئلہ سارتر کا تھا وہ دوسرے سینکڑوں لکھنے والوں کا نہیں تھا اور خود فرانس میں بے شمار ایسے لکھنے والے پیدا ہوئے جنہوں نے کاغذ پر قلم رکھتے وقت اس بات کی ضرورت محسوس نہ کی کہ پہلے کمیونسٹ پارٹی کے ساتھ اپنے تعلقات ٹھیک کر لیں۔ دوسری بات اس سلسلہ میں یہ کہی جاتی ہے کہ سارتر الجزائر، ویٹ نام اور فلسطین کے مسائل پر اپنی رائے رکھتا ہے اور رائے کا اظہار بھی کرتا ہے۔ ایسی بات کہتے وقت ہم شخصیتوں کے فرق کو سامنے نہیں رکھتے۔ ادب کی بہت کم شخصیتیں ایسی ہوتی ہیں جو بین الاقوامی شہرت کی مالک ہوتی ہیں۔ سارتر، برنارڈشا، اور گنز برگ جیسے لوگ دُنیا میں کتنے پیدا ہوئے ہیں جو اگر کھانتے بھی ہیں تو خبر ہو جاتی ہے۔ سارتر کی رائے کی وہی اہمیت ہے جو کسی زمانے میں برنارڈشا کی رائے کی تھی۔ دوسرے لکھنے والے بھی اپنی رائیں اور جانبداریاں رکھتے ہوں گے لیکن اخبارات کو بھلا اُن میں کیا دلچسپی ہو سکتی ہے۔ سارتر کے بیان کی اہمیت ہے کیونکہ وہ مشہور آدمی ہے۔ اُردو شاعر کے اخباری بیان کی کوئی اہمیت نہیں کیونکہ وہ مشہور نہیں۔ اس طرح اُردو شاعر پھر اسی ڈالکیما کا شکار ہوتا ہے۔ کہ جب تک وہ سیاسی واقعات پر نظم نہیں کہتا وہ سیاسی بے نیازی کے الزام سے خود کو بری نہیں کر سکتا۔ یہ بات میں پہلے بتا چکا ہوں کہ سارتر اور کامیو کی صحافتی سرگرمیوں نے اُن کے فن کو ہنگامی عناصر سے محفوظ رکھا ہے۔ اُردو کا شاعر اگر ہنگامی شاعری کرنا نہیں چاہتا تو سیاسی انفعالیات کا ملزم ٹھہرتا ہے۔ کیا فنکار کو یہ حق نہیں پہنچتا کہ اگر وہ دُنیا کے سیاسی واقعات کا تخلیقی استعمال نہیں کر سکتا تو انھیں موضوعِ سخن نہ بنائے اور اس کا ایسا کرنا اس کی کوئی اخلاقی فروگزاشت نہ ہوگی۔ ٹھیک ہے کہ سارتر بڑا آدمی ہے لیکن ادب سیاست نہیں جہاں بڑے آدمیوں کا سلسلہ چلتا ہو۔ ادب میں ہر فنکار کی تخلیقی سرگرمی کی اپنی اہمیت ہوتی ہے۔ فنکار کو اپنی انفرادیت پر اتنا اصرار ہوتا ہے کہ وہ دوسرے بڑے فنکار کی شہ میں نہیں آتا، بلکہ اس کی تو کوشش ہی ہوتی ہے کہ دوسرے بڑے فنکاروں سے الگ اپنا رنگِ سخن ایجاد کرے۔ نیکور پوری دُنیا میں مشہور ہوئے اور قومی زندگی میں ایک مہارشی اور یوگ دُرشنا کا مقام پایا۔ اقبال کا غلغلہ ایران و توران تک پہنچا اور انھوں نے شاعرِ ملت کا لقب پایا۔ لیکن نئے لکھنے والوں میں کتنے تھے جنہوں نے ٹیگور اور اقبال دونوں کی زندگی، فن اور اُن کے تصورات اور نظریات کو اپنا آدرش بنایا ہو۔ اگر بناتے تو نقال بن کر رہ جاتے۔ ہر فنکار کا آرٹ اس کے منفرد تخلیقی تضادوں کا نتیجہ ہوتا ہے اور عموماً پیشرو اور ہم عصر دوسرے فنکاروں کے فن سے انحراف ہوتا ہے۔ زیادہ تر لکھنے والے اپنی محدود لسانی کمیونٹی ہی میں جیتے ہیں، اور ہندوستان جیسے کثیراللسان ملک میں تو قومی شہرت بھی حاصل نہیں کر پاتے۔ اس سے ان کی ادبی اہمیت و

وقت پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ ضروری نہیں کہ ہر ادیب اُن لوگوں کی مثالوں کو سامنے رکھے جنہوں نے بین الاقوامی شہرت یا بے پناہ مقبولیت حاصل کی ہے۔ لکھنے والوں کی نظر بڑے فنکاروں کے فن پر ہوتی ہے اُن کی شہرت، منصب اور سماجی مقام پر نہیں۔

ہم نے جو زمانہ پایا ہے اس میں دُنیا ایک سال میں ایسی تبدیلیوں سے گزرتی ہے جو پچھلے زمانوں میں ہزاروں سال پر پھیلی ہوتی تھیں۔ دوسری جنگِ عظیم کے بعد دُنیا وہ نہیں رہی جو پہلے تھی۔ اس دُنیا میں سانس لینے کے کیا معنی ہیں اس کی ترجمانی جدید فنکاروں نے کی ہے۔ انہوں نے ایک مُوڈ کو زبانِ عطا کی ہے اور ایک پیچیدہ احساس کو لفظوں میں قید کیا ہے۔ ذرا ہمدردی سے اُن کی نگارشات کا مطالعہ کیا جائے تو ہمیں پتہ چلے گا کہ اُن کے اندرونی خلفشار کے سماجی اسباب کیا رہے ہیں۔ ہمارے معاشرتی نقاد انسان دوستی اور زندگی سے محبت کی تعمیرات میں سرکھپاتے ہیں۔ انسان دوستی اور زندگی سے پیار تو جدید شاعری میں ایک نیا رُوپ اور نیا سنگھار لیے جلوہ افروز ہے، کیونکہ ایک بڑے خواب کی شکست کے بعد جدید شاعر کے پاس لے دے کر اُس کی زندگی ہی رہ گئی تھی اور اس نے تخلیقِ حُسن اور اکتسابِ مسرت کے لیے زندگی کی تمام جذباتی، رُوحانی اور تہذیبی پہنائیوں کو چھان مارا۔ وہ پلٹ پلٹ کر خدا، فطرت، عورت اور آرٹ پر جھپٹتا ہے، اور اُن سے اپنی زندگی کے لیے معنویت اخذ کرتا ہے۔ اس کے یہاں دانشورانہ بے چینی اور تخلیقی اضطراب ہے، قدروں کی تشکیل کا عمل ہے۔ ایک نئے ریڈیکزم کی تلاش ہے۔ اس دُنیا میں جو اپنا توازن کھو بیٹھی ہے ایک نیا توازن پانے کی کوشش ہے، ارے کچھ نہیں تو اپنے وقت کے انتشار کو آرٹ میں منتقل کر کے اسے وہ تناسب، حُسن اور معنویت عطا کرنے کی لگن ہے جو صرف فنکارانہ تخیل ہی تخلیق کر سکتا ہے۔

سماجی اور خصوصاً سیاسی معاملات میں جدید فنکار کا ذہن ترقی پسند ذہن کے مقابلہ میں زیادہ حقیقت پسندانہ، زیادہ متشکک، کسی حد تک کلبی، بڑی حد تک طنزیہ اور بڑے پیمانہ پر بغیر فریب خوردہ ہے۔ وہ آدمی قابلِ رحم ہے جو محدود سیاسی فضاؤں سے آگے دیکھ نہیں سکتا اور جس کا تخیل اُن دُنیاؤں کی سیر نہیں کر سکتا جہاں آدمی آدمی کی طرف، فطرت اور کائنات کی طرف، اپنے نظامِ جذبات کی نئی ترتیب کے ذریعہ حُسن کی تخلیق کے ساتھ ساتھ نئی قدروں کی تخلیق کرتا ہے۔ جدید شاعر کے یہاں خوابوں اور آدرشوں کی شکست کا نوحہ ہی نہیں، وہ نغمہ بھی ہے جو رُوح کے تاروں کو ستاروں کے سنگیت سے ہم آہنگ کرنے سے پہدا ہوتا ہے۔ حُسن فطرت کا نگار خانہ بھی ہے، ایک نیا اور توانا پیگنزم، اور ایک نئی رومانیت بھی ہے۔ موت کا جواب تخلیق اور تشدّد کا توڑ ایروز ہے نئے شاعر کے یہاں ایروز کی جہلت کا وہ پھناؤ ہے کہ پوری شاعری گلنار ہو گئی ہے خدا، فطرت، عورت، آثارِ قدیمہ، مصوٰری، سنگیت، فنِ تعمیر اور سنگ تراشی پر جتنی خوبصورت نظمیں جدید شاعروں نے لکھی ہیں اس کی مثال نہیں ملتی۔ جدید شاعری میں سماج کا سیاسی رُوپ نہ سہی سماج کا تہذیبی اور تمدنی رُوپ تو ہے۔ صحت مند سماج وہی ہے جس میں فرد کی تخلیقی اور تہذیبی زندگی میں ریاست کا دخل کم سے کم ہوتا ہے۔ مارکسزم بھی تو آخر ریاست کے خاتمہ ہی کی بات کرتا ہے، لیکن صنعتی تمدن نے جس دیوبیکل سماج کو جنم دیا ہے اسے ریاست کی طاقت و رمشیزی کے بغیر

کنٹرول نہیں کیا جاسکتا۔ اس مشینری کے اہم ہڈے ہیں بیوروکریسی اور مینجمنٹ، اختیار کئی عوام کی جمہوری تنظیموں کے ہاتھ سے نکل کر، غیر طبقاتی سماج کے نئے طبقے ELITE کے ہاتھ میں مرکوز ہو جاتا ہے، جو جمہوری روک ٹوک کی عدم موجودگی میں اپنے اختیارات کا آمرانہ استعمال کرتا ہے۔ پھر ماس میڈیا کے جدید ذریعوں نے سوشل انجینئر کے اس کام کو بہت آسان کر دیا ہے کہ وہ نئے سماج کی تعمیر کے لیے نیا اجتماعی آدمی پیدا کرے۔ اس طرح ریاست نہ صرف پورے سماج کا ڈھانچا بدلنے کی دعویدار ہے بلکہ انسان کی فطرت تک کو بدلنے کا حوصلہ رکھتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کمیونسٹ ریاست تہذیبی معاملوں میں الفاظ چبا کر بات نہیں کرتی۔ اس کا رویہ قطعی، حتمی اور دو ٹوک ہوتا ہے۔ وہ آرٹ کے تعلیمی نظریہ پر زور دیتی ہے۔ ترقی پسند نقاد جب ادب کا مقصدی تصور پیش کرتے ہیں تو وہ صنّاعوں اور دست کاروں کی مثال دیتے ہیں کہ ان کا آرٹ عوام کے روزمرہ کے استعمال کی چیزیں پیدا کرتا ہے۔ لیکن دست کاروں پر ریاستی احتساب کا کوئی اثر نہیں ہوتا۔ انھیں جمع کر کے کہیں بھی بٹھا دو، اُن کے ہاتھ گنینہ سازی، زرودزی اور نقاشی کرتے رہیں گے، لیکن شاعری گنینہ سازی نہیں ہے، شاعری کا تعلق خیالات، جذبات اور قدروں سے ہے۔ شاعر فکر کی قید اور جذبات کی زنجیروں کو فوری طور پر محسوس کرتا ہے، اور اُن کے خلاف بغاوت کرتا ہے۔ اسی لیے آمر ریاست میں شاعر اور دانشور پہلا شخص ہوتا ہے جو جس وزندان آباد کرتا ہے۔ دست کار ریشمی ڈوریاں بنتے ہیں، شاعر دارورسن سے کھیلتا ہے۔

سیاسی حقیقت کو پانے کی لیے دنیا بھر کے جرنلزم کی پوری مشینری کام کرتی ہے۔ لیکن کیا ہم اعتماد سے کہہ سکتے ہیں کہ جدید ترین آلات اور ذرائع اور صحافتی دنیا کے بہترین دماغوں کی انتھک کوششوں کے باوجود جو حقیقت ہمارے سامنے آتی ہے وہ سچی حقیقت ہے۔ فنکار تو اسی حقیقت کا بیان کرتا ہے جسے وہ اپنے SOLOR PLEXUS میں محسوس کرتا ہے۔ دوسروں کے بخشے ہوئے حقائق فنکار کے حقائق نہیں ہوتے۔ کیا ورڈز ور تھ اور اقبال جھیل کے خاموش پانی کو اسی نظر سے دیکھتے ہیں جس نظر سے سیاسی آدمی یا انجینئر دیکھتا ہے۔ مورخ اور سماجیات کا فلسفی اسی حقیقت کو قبول کرتا ہے جس کا ثبوت اور شواہد اس کے پاس ہوتے ہیں۔ فنکار جس حقیقت کو بیان کرتا ہے وہ ثبوت اور شواہد سے ماورا ہوتی ہے کیونکہ وہ اسی کی تخلیق کردہ ہوتی ہے۔ مورخ تاریخ کے حقائق جمع کر کے اُن سے چند نتائج پر پہنچتا ہے۔ فنکار تاریخی حقیقت کو سمجھنے کے لیے اسے از سر نو تخلیق کرتا ہے، اور نتائج اخذ کرنے کی بجائے قدروں کا اثبات کرتا ہے۔ مورخ کے نتائج ہمیشہ متنازعہ فیہ ہوتے ہیں، جیسا کہ اکبر اور اورنگ زیب کے متعلق ہندو اور مسلمان اور انگریز مورخوں کی متعصبانہ رایوں سے ظاہر ہے۔ فنکار تاریخی شخصیتوں کے متعلق تاریخی معلومات فراہم نہیں کرتا۔ فنکار کا مقصد کسی نامور ہستی کو اٹھایا بُرا، چھوٹا یا بڑا ثابت کرنا نہیں ہوتا۔ اس کا مقصد تو صرف یہ دیکھنا ہوتا ہے کہ تاریخی شخصیت انسانی لیے یا طرے کی کون سی قدر کا انکشاف کرتی ہے۔ تاریخ میں شخصیت چاہے جتنی بڑی اور پُرکشش ہو، اگر وہ کسی معنی خیز انسانی کشش کی آئینہ دار نہیں تو فنکار کو اُس میں دلچسپی بھی نہیں۔ اکبر، اورنگ زیب، اور شیواجی پر ہمارے ڈرامے اگر شیکسپیر کے تاریخی ڈراموں کی مانند عظیم فن پارے نہ بن سکے تو اس کا بد یہی سبب یہی ہے کہ ہمارے پاس وہ فنکارانہ وژن نہیں تھا جو تاریخی

شخصیتوں کو انسانی مقدّر کے مسائل کا ترجمان بناتا ہے۔ حقیر سیاسی جانبداریوں اور سفلی حُب الوطنی اور سطحی طبقاتی وابستگیوں سے بڑا آرٹ پیدا نہیں ہوتا۔ اورنگ زیب کو VILLAIN OF THE PIECE بتا کر شیواجی کو GLORIFY کیا، اور سرمایہ داروں کو ولن آف دی ٹیمیں بتا کر مزدوروں کو ہیرو بنایا۔ یہ سب سکول کی بانٹش رویتے ہیں اور باکس آفس ہٹ ہندوستانی فلموں کی طرح جاہل عوام کے شد و نیزم کو اپیل کر کے، انھیں ایون کے نشے میں دھت رکھنے کے ہتھکنڈے ہیں، کیونکہ خیر و شر کی کشمکش کے مرکز کو فرد کی ذات سے منتقل کر کے خارج میں رکھ دیجئے تو فرد یہی سمجھتا رہے گا کہ وہ فرشتہ ہے، اور شیطان تو دوسرے ہی ہیں، اور وہ جو جذبات محسوس کر رہا ہے، وہ بہت ہی اچھے جذبات ہیں کیونکہ وہ شیطانیت کے خلاف ہیں۔ شد و نعل آرت، آرٹ کا وہ بنیادی کام بھی نہیں کر سکتا جسے سارتر نے DISTURB کرنے کا کام بتایا ہے۔ عصری واقعات یا تاریخی حقائق پر قلم اٹھانے کے کوئی معنی نہیں ہیں تا دقتیکہ فنکار کا تخلیقی تخیل انھیں آرٹ میں TRANSFORM کر کے ان سے چند انسانی اور اخلاقی قدروں کے اثبات کا کام نہ لے۔ یہ کام مثلاً آر تھر ملر نے CRUIBLE میں کیا، اور مکر آر تھر م کی ہولناکیوں کو بے نقاب کیا۔ یہ ڈراما عصری حقیقت پر ہے، لیکن یہی خوف کہ کہیں عصری حقیقت کا حقیقت پسندانہ اسلوب میں بیان اسے صحافتی نہ بنا دے، آر تھر ملر کو سالمنڈ کی پڑیوں کے تاریخی واقعہ کو ALLEGORY کے طور پر استعمال کرنے کی ترغیب دیتا ہے۔ اور ڈراما ایک سیاسی واقعہ پر طنز کی بجائے ایک زبردست انسانی مسئلہ، یعنی جدید ماس میڈیا، بائیو کیمسٹری اور برین واشنگ کے دور میں انسانی ذہن کی آزادی اور ارتباط کے تحفظ کے مسئلہ کا دل کو لرزہ دینے والا بیان بن جاتا ہے۔

آڈن نے بتایا ہے کہ صحافی کے لیے ایک دلچسپ واقعہ نیا، غیر معمولی، مضحک، اور سنسنی خیز ہوتا ہے، اور اس کے لیے صرف اتنا کافی ہے کہ جب واقعات رونما ہو رہے ہوں تو صحافی جائے وقوع پر موجود ہو۔ باقی جو کچھ ہے وہ ٹائپ رائٹر کی منفعّل کھٹا کھٹ ہے۔ واقعہ کی اہمیت اور معنویت سے صحافی کو کوئی سروکار نہیں۔ اس کے برعکس ایسی صورت میں فنکار اپنی سب سے گراں قدر آزادی، یعنی ایجاد کرنے کی آزادی سے محروم ہو جاتا ہے۔ ایجاد کی آزادی، یعنی تاریخی اور شخصی واقعات سے کنارہ کشی کے بغیر، ان میں کمی بخشی کے بغیر، اُن کا انتخاب کرنا، اور اُن سے معنویت اور اہمیت کا عرق نچوڑنا، ایک اعلیٰ اور ارفع تخیل کے بغیر ممکن نہیں۔ فنکار کے لیے صحافت اور موثر خی در دہر ہے، ایجاد، تخلیق تخیل در دہر ہے۔ فن پارہ خارجی دنیا کا عکس ہی کیوں نہ ہو، اس کے رنگ دروغن کا سرچشمہ فنکار کی ذات ہے جس کے نہاں خانوں میں وہ قطرہ خون جگر پیدا ہوتا ہے جو سل کو دل اور شعر کو سحر بناتا ہے۔ شاعر اور پیغمبر تاریخ کا انکار نہیں کرتے لیکن ان کی نظر صرف تاریخ کے حصار میں محصور بھی نہیں ہوتی۔ وہ انسان کو تاریخ سے کہیں زیادہ وسیع تناظر میں رکھ کر دیکھتے ہیں، لیکن جس انسان کو دیکھتے ہیں وہ تاریخ ہی کا آدمی ہوتا ہے، یہ خصوصیت انھیں زمان و مکان کی قیود سے بلند کرنے کے باوجود ایک طرف تو زمین پر ان کے قدم مضبوط کرتی ہے اور دوسری طرف وقت پر اثر انداز ہونے کا ملکہ بخشتی ہے۔

مختصر یہ کہ آرٹ کی تخلیق کے معنی ہی وہ جانکا ہی ہے جو ماورائیت اور تاریخت کے تناؤ میں جینے سے

پیدا ہوتی ہے۔ منورنڈی کو دیکھتا ہے کھولی میں رکھ کر ہی لیکن جس نظر سے دیکھتا ہے وہ دانائے راز کی نظر ہے۔ یہ نظر اتنی بلندی سے بھی نہیں پڑتی کہ رنڈی نظر ہی نہ آئے۔ آڈن نے بتایا ہے کہ دس ہزار فیٹ کی بلندی سے دیکھئے تو زمین ایسی ہی نظر آتی ہے جیسی وہ کیمرے کی آنکھ سے دکھائی دیتی ہے۔ تاریخ فطرت میں گم ہو جاتی ہے، انسانوں کی پیدا کردہ تمام حدود اور فصیلیں بے معنی بن جاتی ہیں۔ یہ وہ نظر ہے جو ذکاوت کو تمام انسانی کاروبار اور مسائل سے بے نیاز کر دیتی ہے۔ اگر صحافیانہ نظر فنکار کو انسانی کاروبار اور ہنگامی مسائل کے جوہر میں الجھائے رکھتی ہے تو عقابانی نظر جیسا کہ آڈن نے بتایا ہے، تاریخی قدروں کو بھی ختم کر دیتی ہے۔ اتنی بلندی پر سے ایک گر جا اور چٹان میں کوئی فرق دکھائی نہیں دیتا اور ایک محوش حال گھر کے پچھواڑے اور بھیڑوں کے گلے میں تمیز کرنا ممکن نہیں ہوتا۔ اتنی بلندی سے ہم کے ذریعہ ایک یا دوسرے کو تباہ کرتے وقت احساس میں کوئی تبدیلی یا فرق پیدا نہیں ہوتا۔ منو نے اپنی ذات کو افسانہ کے باہر رکھ کر انسانی فینومینا کا تماشا ایک غیر متعلق دانائے راز کی طرح کرنے کے باوجود زندگی سے دھڑکتے ہوئے ایسے جاندار کردار تخلیق کیے کہ ہم خود کو ان کے دکھ درد میں شریک پاتے ہیں۔ اس کے برعکس صحافتی حقیقت نگاری صرف پر چھائیاں پیش کرتی رہی، پر چھائیں کو آسانی سے گھر کی چہار دیواری اور عورت کی باہوں سے الگ کر کے کسی کاز کے لیے شہید کرایا جاسکتا ہے، جب کہ گوشت پوست کے کردار کو عورت سے الگ کرنا گوشت کا ناخن سے جدا کرنا ہے۔ آدرش و ادا اگر نظر کو ایسا عقابانی بناتا ہے کہ فرو اجتماع میں تحلیل ہو کر محض ایک ٹائپ بن جاتا ہے اور اس کے انفرادی نقوش نظر سے اوجھل ہو جاتے ہیں تو کل کے واقعے پر لکھی ہوئی کہانی بھی تاریخت سے تہی اور تجریدیت سے بھرپور بن جائے گی۔ آرٹ سامنے کی حقیقت کا بیان نہیں بلکہ وقت کی ایسی حقیقت کا انکشاف ہے جو قدروں کا شعور عطا کرتا ہے۔ یورپ، امریکہ اور ہمارے یہاں بھی آج کل ایسا ادب افراط سے لکھا جا رہا ہے جو حقیقت کی انفعالی قبولیت کا ادب ہے۔ ٹکنولوجی، مادی تمدن، عقائد کی شکست و ریخت، جنسی بے راہ روی وغیرہ کو موضوع بنا کر سینکڑوں لکھنے والے ایسا ادب پیدا کر رہے ہیں جسے ساؤں بیلو KID STUFF کہتا ہے۔ یعنی ہمارا تنہائی، خوف، ترڈو، اجنبیت اور جلا وطنیت کا احساس فی نفسہ بڑا ادب پیدا کرنے کی ضمانت نہیں ہے۔ ان چیزوں کو انفعالی طور پر قبول کرنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ادب بندھے نکلے جذبات، خیالات اور رویوں کا آئینہ بن جاتا ہے۔ فوٹو گرافک حقیقت نگاری کے کواڑ کھل جاتے ہیں، اور نظم و افسانہ تھوک جذبات اور سکہ بند رویوں کا گودام بن جاتے ہیں۔ ساؤل بیلو کا کہنا ہے کہ لوگ تنہائی، ترڈو اور ٹکنولوجی کا ذکر اس طرح کرتے ہیں گویا محض ان چیزوں کی آگہی سے عصری آگہی والا ادب پیدا ہو جائے گا۔ بڑا فنکار ان چیزوں کی آگہی بھی رکھتا ہے، ان کے متعلق غور و فکر بھی کرتا ہے۔ اور پھر ان کی طرف ایک مفکرانہ رویہ بھی متعین کرتا ہے۔ وہ نہ تو انسانی تمدن کی موجودہ صورت حال کا خاموش تماشا بنی ہوتا ہے نہ صید زبوں۔ اگر حقیقت پر لیبل اور پوسٹر چپکانا فنکار کا کام نہیں تو حقیقت کی انفعالی عکاسی کے لیے محض آئینہ برداری بھی اس کا منصب نہیں۔ وہ صورت حال کو محض پیش نہیں کرتا بلکہ اسے DEFINE بھی کرتا ہے۔ اس کی پیش کش ہی میں SITUATION کا اس کا اپنا READING بھی سمایا ہوتا ہے۔ حقیقت کی پیش کش

کا حقیقت پسندانہ معروضی طریقہ کار مجروح نہ ہو اور فن پارہ اپنے رگ و ریشہ میں فنکار کے نقطہ نظر کو جذب کیے ہوئے ہو، اسی تناؤ اور کشمکش سے وہ آرٹ پیدا ہوتا ہے جو فوٹو گرافک آرٹ اور تلقینی DIDACTIC آرٹ سے مختلف ہوتا ہے۔ غیر معمولی تخلیقی صلاحیت والا فنکار ہی اس بلند مقام کو پہنچ سکتا ہے۔

ہمارے لیے اس غیر لسانی دنیا کا تصور محال ہے جب آدمی کے پاس چیزوں کے نام نہیں تھے۔ چیزوں کو نام دینے کا مطلب ہے انھیں ان کے قدرتی وجود سے اٹھا کر انسانی دنیا کا حصہ بنانا۔ جب آدمی نے دوسرے آدمیوں کو باپ، بھائی، بہن اور ماں کے نام سے پکارا تو گویا اس نے ان کے رشتوں کی شناخت بھی کی۔ ماں اور بہن سے جنسی تعلق ممنوع ہے کیونکہ ماں ماں ہے اور بہن بہن ہے۔ ان الفاظ کی عدم موجودگی میں وہ محض ایک عورت ہے۔ رشتے کو نام دیا تو اخلاقی قدر کا امکان بھی پیدا ہوا۔ ہر نئی صورت حال آدمی سے نئے لفظوں کا تقاضا کرتی ہے۔ امریکہ کے لوگ بھی انگریزی ہی بولتے ہیں لیکن امریکی زبان میں خصوصاً اس کی SLANG میں ہزاروں ایسے لفظوں کا اضافہ ہوا ہے جو اس مخصوص طرز زندگی کا عطیہ ہیں جسے نئی دنیا میں لوگوں نے اپنایا۔ امریکہ میں ایک نئی تمدنی زندگی کی بنیاد رکھتے وقت جن نئے اور انوکھے تجربات سے آدمی گزرا ہے ان کے بیان کے لیے وہ انگریزی الفاظ جنھیں وہ اپنے ساتھ لایا تھا کارگر ثابت نہ ہوئے۔ اور اسی لیے نئے الفاظ اور محاورات وجود میں آئے۔ ہر نئی صورت حال کو نام دینے کا مطلب ہے اسے انسانی شعور کا حصہ بنانا۔ اگر اسے نام نہ دیا جائے تو وہ محض ایک حادثہ رہتی ہے، انسانی وقوعہ نہیں بنتی۔ انسانی تعلقات کی کوئی سیما نہیں۔ ایک آدمی کا دوسرے آدمی سے تعلق ایک نئی صورت حال کو جنم دیتا ہے۔ ہر لمحہ ہزاروں لاکھوں انسانی چھوٹیشن پیدا ہوتے ہیں۔ ان میں سے جو زیادہ معنی خیز ہوتے ہیں انھیں ہم نام دیتے ہیں تاکہ وہ جب بھی وقوع پذیر ہوں ہم ان کی شناخت کر سکیں۔ کہاوتیں اور ضرب الامثال ایسے ہی بار بار سامنے آنے والی صورت حال کی طرف انسانی رویے کی ترجمان ہوتی ہیں۔ فنکار کے لیے یہ ممکن نہیں کہ وہ ان ہزاروں اور لاکھوں واقعات پر جو انسانی دنیا میں وقوع پذیر ہوتے ہیں، نظر رکھے۔ اس کا تجربہ اور مشاہدہ چند ہی واقعات اس کے سامنے لاتا ہے۔ جو کچھ اس کی نظروں کے سامنے ہوتا ہے اسے نام دے کر فنکار اس کی شناخت کرنا چاہتا ہے۔ اس مقصد کے لیے وہ خارجی دنیا کی حقیقت کو از سر نو تخلیق کر کے اسے زیادہ معنی خیز بناتا ہے۔ محض خارجی وقوعے کا بیان اس کا نصب العین نہیں ہوتا۔ خارجی وقوعے کو ایک نیک لیس بنا کر ایک ایسی حقیقت کی تخلیق کرتا ہے جو زیادہ پائدار، پہلو دار، معنی خیز اور دانشمندانہ ہوتی ہے۔

فنکار کا بنیادی کام یہی ہے کہ وہ ہر ذہنی لہر، جذباتی کیفیت، حسی تجربے اور تجربی تصورات کے لیے نئی لسانی تشکیلات تلاش کرتا رہے۔ انھیں نام دے تاکہ وہ شعور کا حصہ بنیں۔ انھیں انسانی شعور کا حصہ بنائے تاکہ آدمی انھیں پہچان سکے اور پہچان کر ان کی قدر و قیمت متعین کر سکے۔ انسان کے تہذیبی سرمایے سے ادب اور آرٹ کو منہا کر لیجئے اور پھر دیکھئے کہ انسانی شعور کس قدر محدود اور گھٹل بن جاتا ہے۔ ترقی یافتہ اور شائستہ زبان ترقی یافتہ اور شائستہ ذہن کی نشانی ہے۔ وہ آدمی بڑا کام کرتا ہے جو نئی لسانی تشکیلات کے ذریعہ زبان کو مالا مال

کرتا ہے کیونکہ فی الحقیقت وہ اس عمل کے ذریعہ انسانی شعور کی سیماؤں کو وسعت بخشتا ہے۔ اسی لیے ایلپیٹ نے کہا ہے کہ فنکار کی سماجی ذمہ داری سوائے اس کے کچھ نہیں کہ وہ زبان کو سماج کے لیے زیادہ سے زیادہ کارآمد بنائے۔ زبان کی توسیع لغت نویسوں اور زبان دانوں سے نہیں ہوتی بلکہ اُن خلاق دماغوں سے ہوتی ہے جو زبان کا تخلیقی، تخلیقی، اور حساس ترین استعمال کر سکتے ہیں۔ زبان فنکاروں کے یہاں نیارنگ و آہنگ پاتی ہے، کیونکہ فن زبان کی حقیقی جولا نگاہ ہے۔ اپنے فن کے ذریعہ زبان اور زبان کے ذریعہ شعور کی توسیع کا کام سرانجام دینے کے لیے اگر فنکار کو کمٹ منٹ کی ضرورت پڑی بھی تو یہ کمٹ منٹ سوائے فن کے اور کس کے ساتھ ہو سکتا ہے؟

رحمن داؤدی

بتخانہ چیر

وارث علوی



گجرات اردو سہیتی اکادمی، گاندھی نگر

لحن داؤدی

”گفتگو“ کے تیسرے شمارے میں سردار جعفری نے ایک دلچسپ بحث کا آغاز کیا ہے اور وہ بحث یہ ہے کہ شاعری پڑھنے کی چیز ہے یا گانے بجانے کی۔ بات دراصل یہ ہے کہ سردار جعفری نے اپنے تھیس کی تعمیر نہایت دل پذیر انداز سے کی ہے۔ ان کی نثر بڑی جاندار ہے اور اس نثر کو توانائی بخشتا ہے ان کا خطیبانہ انداز بیان۔ وہ چاہے بات سردار کی کریں لیکن ان کا انداز اس خطیب کا ہوتا ہے جو سر ممبر سے گفتگو کرتا ہے۔ خطابت کی اپنی ایک کشش ہے لیکن اس کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ وہ یہ سمجھتی ہے کہ بات کو زوردار اور دلفریب انداز سے کہنے سے وہ سچ بھی بن جاتی ہے۔ سچائی تک رسائی خطابت کے ذریعہ نہیں بلکہ مفکرانہ تلاش و تجسس کے ذریعہ ہوتی ہے۔ خطابت جانی پہچانی حقیقتوں یا قبول عام پائی ہوئی صداقتوں کو اثر انگیز طور پر پیش کرنے کا بہت اچھا حربہ ہے۔ لیکن نئی حقیقتوں کی جانچ پڑتال اور تلاش کے لیے خطابت کا استعمال گمراہ کن ہوتا ہے۔ آج کل کے مسائل پیچیدہ ہیں اور ان کی تشخیص کے لیے تجزیہ اور تحلیل کی ضرورت ہے۔ دل نشین پیرایہ بیان کی نہیں۔ آج کل کے مسائل اتنے الجھے ہوئے ہیں کہ انہیں خوبصورت الفاظ کی نرم نازک انگلیوں سے سلجھایا نہیں جاسکتا۔ اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ مفکرانہ اسلوب ٹھوس جامد اور خشک ہوتا ہے۔ وہ خوبصورت بھی ہو سکتا ہے۔ آخر افلاطون بھی مفکر ہی تھا خطیب نہیں۔ مکالمات میں صداقت کو زور بیان سے منوانے کی کوشش نہیں کی گئی بلکہ نہایت دل آویز انداز سے منطقی اور فلسفیانہ سوچ بچار کے ذریعہ حقیقتوں تک رسائی حاصل کی گئی ہے۔ افلاطون کے برخلاف وکٹورین عہد کے پیغمبروں کا رائل۔ رسکن اور میکالے کو لیجیے۔ خصوصاً میکالے کو جس کے اسلوب میں وہی جلال اور رونی ہے جو سردار کے اسلوب میں نظر آتی ہے۔ میکالے کے متعلق یہ بات کہی جاتی ہے کہ اس سے لطف اندوز ہونے کا بہترین طریقہ یہ ہے کہ اسے تیزی سے پڑھا جائے گویا اسے پڑھ نہیں رہے بلکہ تقریر کرتے ہوئے سن رہے ہیں۔ تحریر کے برخلاف تقریر میں آپ جملوں پر رک رک کر سوچ بچار نہیں کر سکتے۔ نہ ہی ذہنی طور پر واپس مڑ کر کہی ہوئی بات کو پھر سے سن سکتے ہیں۔ لیکن تحریر میں تو قاری آہستہ آہستہ سوچ سوچ کر پڑھتا ہے اور بڑی چھان پھٹک کے بعد کہی ہوئی باتوں کو قبول کرتا ہے۔ اس لیے کوئی وجہ نہیں کہ میکالے ہو یا ابوالکلام آزاد یا سردار جعفری..... جب ہم ان کی تحریریں تیزی سے پڑھنے کی بجائے سوچ سمجھ کر پڑھتے ہیں تو ان کے خیالات کی سطحیت کا احساس ہونے لگتا ہے۔ اس سطحیت کے احساس سے پڑھنے والے کو بڑی جھنجھلاہٹ ہوتی ہے اور یہ جھنجھلاہٹ بالکل فطری ہے۔

سردار نے ایک کلیہ بنالیا ہے کہ شاعری پڑھنے کی نہیں بلکہ زبانی سننے کی چیز ہے۔ الفاظ جب لبوں سے ادا ہوتے ہیں تو وہ جاندار ہوتے ہیں اور کاغذ پر منتقل ہو جانے کے بعد سرد اور بے جان بن جاتے ہیں۔ چنانچہ انھوں نے ہومر سے لے کر حفیظ تک مشرق و مغرب کے بے شمار شاعروں کی مثالیں دی ہیں جن کا کلام کسی نہ کسی روپ میں لوگ سنتے رہے تھے۔ یہ تمام مثالیں اپنی جگہ درست ہیں۔ لیکن ان مثالوں سے یہ کلیہ ثابت نہیں ہوتا کہ شاعری سننے کی چیز ہے پڑھنے کی نہیں۔ اگر ایسا ہوتا تو کسی شاعر کا کلام آج زندہ نہ ہوتا۔ ہومر اور فردوسی آج اگر زندہ ہیں تو ان کے رزمیوں اور شاہ ناموں کی وجہ سے زندہ ہیں۔ رزم خوانوں، شاہ نامہ خوانوں اور بھانوں کی آوازوں کی وجہ سے نہیں۔ حماسہ سراہوں کی آوازیں کب کی مرچکیں لیکن شاہ نامہ آج بھی زندہ ہے اور وہ زندہ اس لیے ہے کہ انسان نے آواز جیسی فانی چیز پر بھروسہ نہیں کیا بلکہ اپنے افکار و خیالات کو محفوظ کرنے کے لیے تحریر کے فن کی ایجاد کی۔ وہ گیت اور کھائیں اور حکایتیں اور داستانیں جو سینہ بہ سینہ چلی آتی تھیں انھیں اگر کوئی چیز محفوظ کر سکی ہے تو وہ تحریر ہی ہے۔ اور جو تحریر میں نہ آسکیں وہ ایک زمانہ بعد ختم ہو گئیں۔ اس سے کہیں یہ ثابت نہیں ہوتا کہ جو چیز تحریر میں آگئی وہ لازمی طور پر ویسی ہی ہوتی ہے جو زبانی طور پر ادا ہوتے وقت ہوتی ہے۔ ممکن ہے تحریر میں آنے کے بعد اس کی اثر انگیزی کم ہو جائے۔ لیکن کسی چیز کو پاکدار بنانے کی خاطر اس کی اثر انگیزی کے نقصان کو برداشت کرنا ہی پڑتا ہے۔ کیونکہ اس کے سوا کوئی چارہ نہیں۔ تصویر میں گوشت پوست کا چلنا پھرتا انسان تو نہیں ہوتا لیکن کیا کیا جائے۔ تصویر ایک ہی تو ذریعہ ہے جس کے توسط سے ہم انسان کو زیادہ پاکدار بنا سکتے ہیں۔

دوسری بات یہ ہے کہ تاریخ سے کہیں ثابت نہیں ہوتا کہ خود فردوسی یا ہومر اپنے رزمیوں کو دربار اور عوام کے مجموعوں میں سنایا کرتے تھے۔ یہ کسی طرح قرین قیاس بھی نہیں کہ فردوسی نے شاہ نامہ کے ساٹھ ہزار اشعار لوگوں کو سنائے ہوں۔ ہاں شاہ نامہ خواں اور یونانی بھاٹ برسوں تک ہومر اور فردوسی کے رزمیوں کو لوگوں کے سامنے گا کر سناتے رہے تھے۔ یہ ان لوگوں کا پیشہ تھا اور انھیں اپنے فن میں مہارت تھی اور یہ کام شاید وہ لوگ فردوسی اور ہومر سے زیادہ بہتر طریقہ پر کر رہے تھے۔ اس سے یہ کہاں ثابت ہوتا ہے کہ شاعروں کو اپنا کلام خود جا کر مشاعروں میں سنانا چاہیے۔ کیا یہ بہتر نہیں ہوگا کہ شاعروں کا کلام جو وہ خود اچھی طرح پڑھ نہ سکتے ہوں ان لوگوں کے سپرد کر دیا جائے جو ان سے بہتر طریقہ پر گا بجا کر لوگوں کے سامنے پیش کریں۔ آخر فردوسی اور ہومر کا کلام بھی دوسروں کے توسط سے ہی لوگوں تک پہنچتا رہا۔ تو ہمارے شاعر بھی PROXY کے ذریعہ اپنا کلام مشاعروں میں کیوں نہ پڑھوائیں۔

اور یوں نہیں ہے کہ ایسا نہیں ہو رہا۔ بمبئی کے ایک شاعر تو باقاعدہ مشاعروں میں اپنے خاص نغمہ سرالے کر پہنچتے ہیں۔ ان کے نام کے اعلان کے وقت وہ خود تو بیٹھے رہتے ہیں۔ اور ان کے غزل سرا مائیکروفون پر لہجہ داؤدی میں غزل چھیڑتے ہیں۔ دادا البتہ شاعر موصوف ہی بیٹھے بیٹھے لیتے ہیں۔ میں سوچتا ہوں کہ پھٹے بانس کی آواز والے شاعر اگر اپنا کلام بہترین گویوں کے پاس گوا کر ٹیپ کر لیا کریں اور مشاعروں میں ٹیپ ہی

بجایا کریں تو کیا حرج ہے وہ اطمینان سے ڈانس پر بیٹھے ہوئے کو نڈر سگرٹ منہ میں دبائے سیاہ شیروانی کے ٹن کھول بند کرتے ہوئے لائبے لائبے بالوں پر ہاتھ پھیر پھیر کر داد وصول کرتے رہیں اور ٹیپ پر ان کی غزل بھتی رہے۔ آخر مدعا اپنا کلام لوگوں تک پہنچانا ہے۔ پھر چاہے کلام فردوسی کی طرح شاہ نامہ خوانوں کے ذریعہ پہنچے۔ بمبئی کے شاعر کی طرح غزل سراؤں کے ذریعہ پہنچے یا ٹیپ رکارڈز کے ذریعہ پہنچے۔ اگر شاعری سنانے کی چیز ہے تو پھر بہتر ہے کہ اسے اچھی طرح سے سنائی جائے اور کوئی ضروری نہیں کہ خود شاعر اسے سنائے۔

ہندوستان میں تو اس چیز کا رواج نہیں لیکن انگلستان میں شاعروں کی اپنی آواز میں سنائی ہوئی نظموں کے ریکارڈ کافی مقبول ہیں۔ میں نے ٹی۔ ایس الیٹ کو ریکارڈ پروڈیوسٹ لینڈ پڑھتے سنا ہے۔ مجھے محسوس ہوا کہ اگر آڈن یا ڈیلن تھامس اس نظم کو پڑھتے تو بہتر طریقہ پر پڑھ سکتے تھے۔ ایک انگریز ایکٹر (جس کا نام اس وقت یاد نہیں آ رہا) ہندوستان کے دورہ پر آیا تھا اور مختلف جگہوں پر ONE MAN SHOW کیا کرتا تھا۔ اسے میں نے کروئسٹوفر فرائی کے ڈراموں کے علاوہ الیٹ کی نظم OLD POSSUM'S BOOK OF PRACTICAL CATS کو پڑھتے ہوئے سنا۔ سچ بات یہ ہے کہ وہ ایک زبردست فنکار تھا اور نظم کو اس نے کچھ ایسی غیر معمولی اداکاری سے پڑھا کہ سماں بندھ گیا یہ DRAMATIC READING آرٹ ہے۔ ایک دوسرا انگریز ایکٹر تھا جس نے ڈی ایچ لارنس کی نظم سانپ اور براؤنگ کے کچھ ڈرامائی مانو لوگ خوبصورتی سے پڑھ کر سنائے۔ اس کی پیش کش ڈرامائی نہیں تھی لیکن اپنی آواز اور لب لہجہ کے مناسب اتار چڑھاؤ سے وہ نظم میں جان ڈال دیتا تھا ایسے موقعوں پر محسوس ہوتا تھا کہ نظم واقعی سننے کی چیز ہے پڑھنے کی نہیں۔ میرے چند دوستوں میں بڑے اچھے نظم خواں ہیں۔ نیگور اور بودیسر کی نظمیں ان کی زبانی سن کر عجیب لطف آتا ہے۔ لیکن میری ان مثالوں سے تو یہی ثابت ہوتا ہے کہ شعر گوئی الگ چیز ہے اور شعر خوانی الگ۔ اگر یہ دونوں چیزیں ایک ہی شاعر میں جمع ہو جائیں جیسی کہ ہمیں ڈیلن تھامس اور ایلن گینس برگ اور سردار جعفری اور کیفی اعظمی میں ملتی ہیں تو الا ماشاء اللہ ہم ان کا کلام ضرور ان کی زبانی سنیں گے۔ لیکن اگر کوئی شاعر فطری طور پر SHY ہو مجموعوں اور ہنگاموں سے گھبراتا ہو اچھی نظم خوانی نہ کر سکتا ہو تو اس سے یہ کہاں ثابت ہوا کہ وہ کم تر درجہ کا شاعر ہے۔ آڈن الیٹ سے بہتر نظم خواں ہے لیکن شاعر تو الیٹ ہی بڑا ہے اور یاد رکھیے الیٹ۔ آڈن۔ ڈیلن تھامس نے اپنی ریکارڈیں پہلے نہیں بنوائیں۔ پہلے وہ چھپ چکے۔ زمانے کی کسوٹی پر اتر چکے تب جا کر ان کی ریکارڈیں بنیں۔ پہلے ان کا کلام تحریر میں آیا پھر کہیں جا کر لوگ انھیں منہ زبانی سننے کو آمادہ ہوئے۔

دوسری بات یہ ہے کہ شاعر کا کلام اس کی زبانی سننے کا مطلب ہرگز یہ نہیں ہوتا کہ آپ صحیح معنوں میں اس کی شاعری سے لطف اندوز ہو رہے ہیں۔ یہاں پر شاعری اس کی آواز اس کی اداؤں اور اس کی شخصیت کے ساتھ مل جل کر آتی ہے۔ اب نظم محض نظم نہیں رہتی بلکہ شاعر کی زبانی ادا ہو کر اس کی اپیل میں کچھ کمی یا کچھ اضافہ ہو جاتا ہے لہذا جو مسرت نظم کو شاعر کی زبان سننے سے حاصل ہوتی ہے وہ مسرت خود نظم کی اپنی دی ہوئی نہیں ہوتی۔ شاعر کی دل آویز شخصیت۔ اس کی لچکدار آواز معمولی نظم کو بھی جاندار بنا دیتی ہے۔ اور اگر شاعر کی شخصیت

مرکھنی ہے آواز باریک ہے اور زبان میں لکنت ہے تو شاندار نظم بھی اس کی زبانی ادا ہو کر اپنا اثر کھو بیٹھتی ہے۔ اس سے یہی ثابت ہوتا ہے کہ نظم کا اپنا ایک الگ وجود ہے اور لوگوں کے دلوں میں جگہ پانے کے لیے اسے شاعر کی شخصیت اور اس کی نورانی آواز کا سہارا لینے کی ضرورت نہیں۔ لہذا مشاعروں، ریڈیو، ٹیلی ویژن یا ریکارڈوں کے ذریعہ اپنی نظموں کو نشر کرنے سے شاعر کی نظموں کی خوبیوں پر کوئی اثر نہیں پڑ سکتا۔ ان چیزوں کے استعمال سے اس کی شاعری بہتر بنتی ہے نہ بدتر۔ بڑی شاعری کی تخلیق کا عمل نہایت پیچیدہ ہے۔ اور مشاعروں اور ٹیلی ویژن جیسے ابلاغی ذریعے اس عمل پر اثر انداز نہیں ہوتے۔ اور اگر ہوتے ہیں، تو وہ شاعری بڑی نہیں ہوتی مشاعروں کو پیش نظر رکھ کر کبھی ہوئی نظموں کو مشاعرہ لوٹ نظمیں کہا جاتا ہے اور ایسے شاعروں کو مشاعرہ باز شاعر کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔

جیسا کہ میں پہلے بتا چکا ہوں نظم اگر اچھی طرح سنائی جائے تو اس کا لطف دگنا ہو جاتا ہے لیکن اس سے یہ نتیجہ نہیں نکالا جاسکتا کہ وہ نظم خود شاعر ہی کی زبانی ادا ہو۔ میں نے چند مثالوں سے واضح کیا ہے کہ نظم خوانی ایک فن ہے اور چند لوگوں کو اس میں بڑی مہارت حاصل ہوتی ہے ایسے لوگوں کی صلاحیتوں سے فائدہ اٹھایا جاسکتا ہے۔ لیکن شاعر نظم کی تخلیق کے وقت ایسے لوگوں کو پیش نظر نہیں رکھتا۔ الٹ کو شاید گمان بھی نہیں ہو کہ اس کی نظموں کو پڑھنے والے ایسے باکمال ایکٹر بھی پیدا ہو جائیں گے۔ نظم کی تخلیق کے وقت اس کے سامنے نظم کے تقاضے تھے۔ ڈرامائی پیش کش کے نہیں اور اگر الٹ کی نظموں کو خوبصورت طریقے پر پڑھ کر سنانے والے لوگ نہ بھی پیدا ہوں تب بھی اس کی نظمیں بڑی نظمیں ہی رہیں گی کیوں کہ ان کی تخلیق کے وقت اس کے سامنے صرف تخلیق کا عمل اور تخلیق کے مسائل تھے۔ ان کی ترویج و اشاعت و تبلیغ اور پیش کش کے مسائل نہیں تھے۔ یہ مسائل ثانوی ہیں اور ان کا تخلیقی عمل پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ چاہے نظم کتابی شکل میں شائع ہو۔ ریڈیو سے نشر ہو، مشاعرے میں پڑھی جائے یا ایکٹر کے ذریعہ ڈرامائی طور پر پیش کی جائے۔ ان باتوں کا نظم کے تخلیقی عمل پر کم از کم آج کے زمانہ میں کوئی اثر نہیں پڑتا اور نہ ہی یہ باتیں مل جل کر نظم کی خوبی یا خامی کو پرکھنے کی کسوٹی بن سکتی ہیں۔ مشاعرے تریل کا ایک ذریعہ ہیں۔ ریڈیو ان سے بہتر ذریعہ ہے، اور ٹیلی ویژن ریڈیو سے بہتر۔ کتاب سب سے بہتر ذریعہ ہے کیوں کہ زمان اور مکان کی قید کے بغیر زیادہ سے زیادہ کلام زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچاتی ہے۔ مشاعروں کو کتاب پر ترجیح دینا ہوائی جہاز کی بجائے رتھ میں سفر کرنے کے برابر ہے اور یہ رجعت پسندی ہے۔

(۲)

مردار لکھتے ہیں۔ ”در اصل شاعری بنیادی طور سے گانے سننے اور سنانے کی چیز ہے۔ (ترنم کے ساتھ اور بغیر ترنم کے) جو شاعری اس قابل نہیں ہے اس کا رشتہ عام انسانوں اور زندگی سے کٹ چکا ہے اور وہ اپنے جواز کے لیے یہ دلیل لا رہی ہے کہ شاعری دراصل کتاب میں پڑھنے کی چیز ہے وہ معتمہ اور چیستاں ہے جسے حل کرنے کے لیے سرکھپانے کی ضرورت ہے چونکہ وہ دلوں میں نہیں اتر سکتی اس لیے دلیلوں کے سہارے زندہ رہنا چاہتی ہے۔“

اس پیرا گراف میں مجھے بنیادی طور پر لفظ بنیادی پر اعتراض ہے۔ اگر بنیادی سے سردار کی مراد شاعری کی ابتدائی شکل ہے تو ان کی بات درست ہے۔ شاعری اپنی ابتدائی شکل میں یقیناً گانے سننے کی چیز رہی ہے۔ لیکن اگر بنیادی کا مطلب وہ شاعری کی فطرت اور اس کے فنکشن سے لیتے ہیں تو ان کی بات غلط ہے۔ شاعری اپنے نیچر اور فنکشن کے اعتبار سے الفاظ کے ذریعہ جذبات کا اظہار رہی ہے۔ گانا بجانا شاعری کا جزو لاینک یا عنصر ترکیبی نہیں اگر ایسا ہوتا تو سنگیت سے الگ ہو کر شاعری زندہ نہ رہتی۔ تان اور سر موسیقی کا جزو لاینک ہے۔ اور موسیقی سر کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتی سنگیت کو سن کر ہی لطف اندوز ہوا جاسکتا ہے کتابوں میں پڑھ کر نہیں۔ اگر گانا سننا اور سنانا شاعری کا ایسا ہی جزو لاینک ہوتا تو قدیم غنائی اور رزمیہ شاعری کے نمونے ہمارے لیے آج بالکل بے معنی ہوتے۔ وہ کاغذ کے صفحہ پر اتنے ہی بے جان ہوتے جتنے بھوون اور موزارٹ کے سنگیت کے نوٹ کاغذ پر بے جان نظر آتے ہیں۔ جب تک سازندے اپنے سازوں سے ان نوٹوں میں روح نہ پھونکیں وہ ہمارے لیے بے معنی علامتیں رہتی ہیں۔ کیا شاعری کے متعلق ایسی بات کہی جاسکتی ہے۔ کیا قدیم گیت بلییڈ اور رزمیہ کتابوں میں آکر بے جان ہو گئے ہیں۔ کیا ان سے اسی وقت لطف حاصل کیا جاسکتا ہے جب کوئی انھیں گا کر یا پڑھ کر سنائے۔ اگر ان گیتوں اور رزمیوں کو پڑھ کر آج بھی ہمارے دل جھوم اٹھتے ہیں تو یقیناً ان کے عناصر ترکیبی سنگیت کے علاوہ کچھ اور رہے ہیں۔ گانا بجانا سننا سنانا تو شاعری کو دوسروں تک پہنچانے کی ایک شکل تھی۔ جس طرح آج کل تحریر ہے۔ ابلاغ کے دوسرے آلوں کی عدم موجودگی میں انسانوں نے سننے سنانے کو ایک ذریعہ کے طور پر اپنایا۔ اب اس ذریعہ کو شاعری کا ضروری عنصر تصور کر لینا کج فکری نہیں تو کیا ہے؟ دور وحشت کے انسان کے پاس کاغذ یا کیمنوس نہیں تھا تو وہ تصویریں گچھاؤں کی دیواروں پر بنایا کرتا تھا۔ اس سے یہ لازم نہیں آتا کہ دیوار مصوری کا بنیادی جزو ہے۔ شاعری کا سب سے اہم جزو الفاظ ہیں، الفاظ کے بغیر شاعری کا تصور ممکن نہیں۔ الفاظ بنیادی طور پر بول چال کی چیز ہیں۔ اگر انسان کے پاس قوت گویائی نہ ہوتی تو الفاظ اور زبان وجود میں نہ آتے۔ فن تحریر کی ایجاد نے زبان کو منضبط اور محفوظ کر لیا۔ اس میں شک نہیں کہ محض تحریر کسی زبان کو زندہ نہیں رکھ سکتی۔ زبان زندہ رہتی ہے زندہ انسانوں کی بول چال سے۔ شاعری اسی وقت بڑی شاعری بنتی ہے جب وہ عام انسانوں کی بول چال کے قریب ہو۔ شاعر اپنے ڈکشن میں عام زندہ انسانوں کی بول چال ہی سے توانائی حاصل کرتا ہے محض تحریری زبان سے نہیں۔ اس لیے شاعر کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنا رشتہ اپنے معاشرے سے برقرار رکھے۔ اگر یہ رشتہ لگاؤ کا نہ ہو تو لاگ کا ہی سہی۔ لیکن یہ رشتہ توڑ کر وہ اپنے ڈکشن میں زندگی اور VIGOUR پیدا نہیں کر سکتا۔ بڑی شاعری کا ضروری عنصر انسانوں کی زبان سے یہی تعلق اور لگاؤ ہے اور یہ تعلق اور لگاؤ مشاعروں میں گانے سننے یا سنانے سے پیدا نہیں ہوتا۔ اگر زبان کے ساتھ شاعر کا رشتہ استوار ہے تو پھر چاہے وہ اپنا کلام سنائے یا گائے یا چھپائے وہ ہر حالت میں بڑا کلام ہوتا۔

اس سے انکار نہیں کہ شاعری کا موسیقی کے ساتھ گہرا تعلق رہا ہے۔ شاعری کا آغاز ہی دراصل گانے سے ہوا۔ دور وحشت کا انسان خوشی اور مسرت کے موقع پر یا کسی قدرتی آفت جیسے کہ ندی کا طوفان بھونچال وغیرہ کے

زیر اثر موزوں الفاظ میں اپنے جذبات کا اظہار کیا کرتا ہوگا۔ لے اور سر میں پابند یہ الفاظ ایک گیت کی شکل اختیار کر لیتے جسے تمام لوگ مل کر گایا کرتے۔ اس دور کی شاعری کو سنگیت سے الگ کر کے دیکھنا مشکل ہے اگر ان قدیم گیتوں کا مطالعہ کیا جائے تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ان گیتوں کی چند ایسی خصوصیات تھیں جو بعد کے زیادہ مہذب اور متمدن انسان کی شاعری میں نظر نہیں آتیں۔ افریقہ کے حبشیوں اور خود ہمارے دیش کے آدی باسیوں کے گیتوں میں یہ خصوصیات دیکھنے ملتی ہیں۔ پہلی خصوصیت تو یہ ہے کہ یہ گیت عموماً فی البدیہہ لکھے جاتے تھے اور تمام ANONYMOUS ہوتے تھے۔ حبشیوں میں زیادہ عرصے تک گیتوں کو یاد رکھنے کی روایت نہیں ملتی۔ اس لیے وہاں پر فی البدیہہ گیتوں کا رواج بہت زیادہ تھا۔ ان گیتوں میں زیادہ تر OCCUPATION SONGS ہوا کرتے تھے جو یقیناً کشتی کھیتے وقت یا مچھلیاں پکڑتے وقت یا طول طویل مسافت طے کرتے وقت ان کے کام کے بوجھ اور تکان کو دور کیا کرتے تھے۔ ان وحشی اقوام کے گیتوں کے ساتھ ساتھ ہمیں لوگ گیتوں کی روایت بھی ملتی ہے جو زیادہ متمدن اور مہذب زمانوں میں ہر ملک اور ہر قوم میں تخلیق ہوتے رہے۔ لوگ گیت عموماً تعلیمی اور تمدنی طور پر پسماندہ اقوام میں یا متمدن ممالک کے پسماندہ طبقوں میں لکھے جاتے رہے۔ لوگ گیتوں کی بھی بڑی خصوصیت ان کے مصنفوں کی گم نامی ANNONYMITY ہے۔ ان گیتوں کے متعلق ایک نظریہ یہ ہے کہ یہ گیت ایک منفرد شخص کی تخلیق نہیں ہوتے تھے۔ بلکہ پورا معاشرہ ساتھ مل کر یا تھوڑے بہت زمانی وقفہ کے ساتھ انھیں تخلیق کرتا تھا۔ اس نظریہ کے خلاف یہ بات کہی جاتی ہے کہ ایک فرد کا گیت تخلیق کرنا زیادہ فطری اور آسان عمل ہے بہ نسبت اس کے کہ پورا معاشرہ تخلیقی کام سرانجام دے۔ لوگ گیتوں کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ ان میں جذبات کی رنگارنگی اور واقعات اور کہانیوں میں کافی تنوع ملتا ہے۔ وہ صرف OCCUPATION SONGS تک محدود نہیں ہیں حالانکہ بہت سے لوگ گیتوں کے ماخذ خاص خاص پیشوں میں تلاش کیے جاسکتے ہیں ان لوگ گیتوں کی شاعری کافی اثر انگیز ہے گوان کا دائرہ نہایت محدود ہے۔ اردو میں تو خیر لوگ گیتوں کی کوئی مضبوط روایت نہیں لیکن ہر ملک کے شاعروں نے اپنے دیس کے لوگ گیتوں کو نہایت عزت اور احترام کی نظر سے دیکھا ہے اور ان سے اکتساب فیض کیا ہے۔ یہ بات انگریزی ادب کے سبھی طالب علم جانتے ہیں کہ رومانی تحریک کو ممبیز کرنے میں پرسی کی کتاب عہد وسطی کے بیلڈ نے کتنا اہم رول ادا کیا۔ خود رابرٹ برنس کی شاعری اور حال میں جی ایم سنج کی شاعری پر ان لوگ گیتوں کا کتنا اثر تھا۔ میتھیو آرنلڈ کی دلچسپ نظم FORSAKEN MURMAN بھی تو ایک بیلڈ ہی سے ماخوذ ہے وحشی قبائل کے گیتوں اور لوگ گیتوں کے مطالعہ سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ گیتوں کا گانے اور سنگیت اور قص سے کتنا گہرا تعلق تھا، لیکن ان کے علاوہ گیتوں کی ایک ادبی شکل بھی ہے جو لوگ گیتوں سے مختلف ہونے کے باوجود سنگیت سے گہرا سمبندھ رکھتی ہے۔ یہ ادبی گیت شاعروں کے لکھے ہوئے ہیں اور خاص طور پر سنگیت کے لیے لکھے گئے ہیں۔ ملکہ الزبتھ کے زمانے میں ان گیتوں کا خاص دور دورہ تھا۔ شیکسپیر بن جاسن اور دوسرے الزبتھ کے عہد کے ڈراما نویسوں نے اپنے ڈراموں کے لیے نہایت مقبول عام گیت لکھے۔ ان گیتوں کا تعلق بھی سنگیت سے گہرا تھا۔ غرض یہ کہ شاعری کی ایک خاص قسم

وہ رہی ہے جس کا تعلق گانے بجانے سے تھا۔ اسی شاعری کو انگریزی میں لیریکل LYRICAL یا غنائی شاعری کہتے ہیں۔ ایسی شاعری میں لوک گیت۔ آرٹ گیت۔ بیلڈ۔ ایلچی۔ سانیٹ اوڈو غیرہ وغیرہ اصناف شاعری ملتے ہیں۔ یہ سب کے سب اضاف کسی زمانہ میں سنگیت سے منسلک رہے ہیں۔ لیکن شاعری کا سنگیت کے ساتھ یہ تعلق ٹیکسپیئر کے بعد لگ بھگ ختم ہو جاتا ہے۔ شاید ذن پہلا شاعر تھا جس نے غنائی شاعری کو سنگیت سے الگ کر کے خالص داخلی اور ذاتی قسم کی شاعری کے لیے استعمال کیا۔ اسی لیے بعد میں چل کر لیرک کا مطلب وہ نظم نہیں رہا جو ساز پر گانے بجانے کے لیے لکھی جائے بلکہ اس سے یہ مطلب لیا جانے لگا کہ لیرک شاعر کے بالکل داخلی اور ذاتی جذبات کا اظہار ہے۔ شیلی اور کیٹس کی غنائی نظمیں موسیقی کے تقاضوں کی بنا پر تخلیق پذیر نہیں ہوئیں بلکہ وہ ان کے جذبات کا مترنم اظہار ہیں وہ گائے جانے کے لیے نہیں بلکہ کتابوں میں پڑھنے کے لیے لکھی گئیں۔ غنائی شاعری کی یہ تبدیلی بڑی انقلاب انگیز تبدیلی تھی۔ کوئی سادہ لوح آدمی ہی یہ کہے گا کہ کیٹس اور شیلی اور بعد میں چل کر ٹینیسن اور سٹون برن کی غنائی شاعری سنگیت سے دامن چھڑا کر کمزور ہو گئی۔ اور حقیقت یہ ہے کہ ان تمام شاعروں کی غنائی نظمیں نہ گتار پر گانے کے لیے لکھی گئیں نہ اجتماعوں میں سنانے کے لیے۔ ان کی تخلیق کتابوں میں پڑھنے کے لیے ہوئی۔

وہ گیت جو ساز پر گانے کے لیے لکھے جاتے ہیں ان کی چند خصوصیات ہوتی ہیں۔ سب سے بڑی خصوصیت تو ان کا عامی کردار ہے۔ گانا بذات خود ایک پبلک عمل ہے یعنی آدمی گاتا ہے دوسروں کو سنانے کے لیے اور اگر وہ دوسروں کو سنانے کے لیے نہ بھی گائے بلکہ دل بہلانے کے لیے گائے تب بھی ایک دبی دبی خواہش اس کے دل میں یہ ہوتی ہے کہ کوئی اسے سن لے یا پھر وہ خود خیالی سامعین کا تصور باندھتا ہے اور ان کے سامنے گنگناتا ہے۔ اسی لیے عموماً وہ شاعری جو گانے کے لیے لکھی جائے اس کا موضوع ایسا ہوتا ہے جو عوام کے لیے قابل قبول ہو۔ عموماً ایسی شاعری سے شاعر کی شخصیت بالکل غائب رہتی ہے ایسا موضوع جو عوام کے لیے قابل قبول ہو اس میں ذاتی اور شخصی جذبات یا بالکل انفرادی احساسات کی گنجائش نہیں رہتی۔ ایسی شاعری کا فارم بھی تان دھن اور لے کے تقاضوں کے پیش نظر چند اہم خصوصیات رکھتا ہے۔ اس کا ڈکشن عموماً مانوس الفاظ پر مشتمل ہوتا ہے۔ اس کا انداز بیان سیدھا سادا اور صرئی اور نحوی ترکیب غیر پیچیدہ ہوتی ہے۔ مقصد یہ ہوتا ہے کہ وہ آسانی سے سمجھ میں آجائے سامع سنگیت کی لہروں پر بہتے بہتے گیت کے بول سنتا ہے۔ جہاں گیت کے بول پیچیدہ ہوئے تو یا تو گیت کا دامن اس کے ہاتھ چھوٹ جاتا ہے یا سنگیت میں خلل پڑتا ہے۔ میرا یہ خیال شاید غلط نہیں ہے کہ بحروں اور نغمہ و سرور کی محفلوں میں میر اور غالب سے زیادہ مقبول داغ رند و زیر اور صبار ہے ہیں۔ قوالوں کی بیاض جانچے۔ اس میں آپ کو فیض مجاز۔ جذبی اور سردار جعفری کی ایک بھی نظم یا غزل نہیں ملے گی۔ وجہ کیا ہے۔ وجہ صرف یہ ہے کہ غنائی شاعری اب زیادہ پیچیدہ ہو گئی ہے۔ اس میں اظہار شدہ جذبات اور تجربات کا خاکہ سیدھا سادا نہیں۔ اسی لیے اس کا ڈکشن اور اس کا اسلوب بھی زیادہ SOFISTICATED ہے اور موسیقی اس شاعری کو اپنے دامن میں سمیٹ سکتی۔ چنانچہ رسکن نے غنائی شاعری کی تعریف یہ نہیں کی کہ یہ گانے بجانے کی

چیز ہے بلکہ اس نے یہ کہا کہ لیرک شاعری شاعر کے اپنے بے حد ذاتی جذبات کا اظہار ہے۔ ٹی۔ ایس ایٹ نے لیرک کو شاعر کی اپنی آواز کہا ہے لیرک میں شاعر اپنے بالکل ذاتی اور داخلی جذبات کا اظہار کرتا ہے۔ ایٹ تو کہتا ہے کہ خود شاعر کو پتہ نہیں ہوتا کہ وہ کون سے جذبات ہیں جو شاعری میں اظہار پانا چاہتے ہیں تا وقتیکہ وہ مکمل اظہار نہیں پا جاتے۔ انھیں اظہار بخشے وقت شاعر کے سامنے یہ مسئلہ بھی نہیں ہوتا کہ لوگ انھیں سمجھیں گے یا نہیں اس کے سامنے صرف ایک ہی مسئلہ ہوتا ہے کہ وہ ان جذبات کے اظہار کے لیے مناسب اور موزوں فارم تلاش کرے۔ لیرک کی تخلیق کے وقت شاعر کی حالت حاملہ عورت کی سی ہوتی ہے جو صرف اپنے حمل سے سبک بار ہونا چاہتی ہے۔ مطلب یہ کہ دردِ زہ میں گرفتار عورت کو یہ خیال پریشان نہیں کرتا کہ لڑکا ہوگا یا لڑکی ہوگی یا اس کے خاندان والے نوزائیدہ بچے کے متعلق کیا سوچیں گے یا مستقبل میں اس بچے کا سماجی مقام کیا ہوگا۔ اسی لیے نظم کی تخلیق کے وقت شاعر کو نہ ابلاغ اور ترسیل کا احساس ہوتا ہے نہ نظم کے سماجی اور ادبی مقام کا۔ ایک عجیب پراسرار کیفیت کے تحت نظم تخلیق ہوتی ہے۔ شاعر نظم کی تخلیق اسی لیے کرتا ہے کہ وہ جذباتی اور اعصابی تشخ سے نجات پانا چاہتا ہے۔ وہ ان جذبات اور احساسات کے نکاس کی راہ ڈھونڈھتا ہے جنہوں نے مل کر اس میں تشخ کی کیفیت پیدا کر دی ہے اور جن کی نوعیت سے بھی وہ واقف نہیں۔ چنانچہ لیرک رزمیہ بیانہ اور ڈرامائی شاعری سے بالکل مختلف شاعری ہے کیونکہ وہ شاعر کے خاص ذاتی اور داخلی جذبات کا اظہار ہے۔ ایسی نظم کی تخلیق کے وقت شاعر کے سامنے کسی سامع قاری یا آڈینس کا تصور نہیں ہوتا۔ حتیٰ کہ خود اپنی ذات کا احساس بھی نہیں ہوتا یوں سمجھیے کہ وہ بلند آواز میں سوچ رہا ہے۔ لیرک نظم اپنی نوعیت کے اعتبار سے ڈرامائی خود کلامی SOLILOQUY کے بہت قریب ہے۔ خود کلامی میں بھی کردار کسی سے بات چیت نہیں کرتا۔ حتیٰ کہ خود اپنی ذات سے مخاطب نہیں کرتا۔ وہ بس باواز بلند سوچتا ہے۔ سی۔ ڈے۔ یوس لیرک کی ایک خصوصیت یہ بھی بتاتا ہے کہ اس میں کسی قسم کی تقریر بازی یا بحث و تکرار کی بھی گنجائش نہیں۔ اس لیے وہ مارویل کی نظم TO HIS COY MISTRESS کو لیرک شمار کرنے سے انکار کر دیتا ہے کیونکہ اس کے نزدیک مارویل نے اس نظم میں INTELLECTUAL PERSUASION سے کام لیا ہے۔

آپ نے دیکھا کہ غنائی شاعری جو قدیم یونان کے زمانہ سے لے کر شیکسپیئر کے زمانہ تک ساز اور سنگیت سے منسلک رہی کس طرح شیکسپیئر کے بعد موسیقی سے الگ ہو کر داخلی اور شخصی شاعری کی صورت میں تبدیل ہو گئی اب لیرک گانے بجانے کے لیے نہیں بلکہ کتابوں میں پڑھنے کے لیے لکھا جانے لگا۔ لیرک نے سنگیت سے دامن تو چھڑا لیا لیکن اپنے اسلوب بحروں اور اوزان میں اس نے موسیقی کی خصوصیات پیدا کر لیں۔ لیرک اپنے ڈکشن اپنے انداز بیان اور اپنی مترنم بحروں کے سبب موسیقی سے سب سے زیادہ قریب صنفِ سخن ہے۔ لیرک کی صوتی فضا غنائیت سے بھر پور ہوتی ہے اور پوری نظم ایک خوبصورت راگ، ایک حسین SYMPHONY معلوم ہوتی ہے۔ لیکن محض مترنم الفاظ اور گنگنائی بحروں سے لیرک پیدا نہیں ہوتا۔ گہرے اور پختہ جذبات کی کارفرمائی کے بغیر محض مترنم الفاظ اوزان نظم کو خوبصورت آوازوں کا نغمہ بنا دیتے ہیں۔ عظمت اللہ خاں اور حفیظ باندھری کی غنائیہ نظموں کی

سب سے بڑی کمزوری یہی رہی ہے۔ یہ غنائی سماعت نواز ہیں لیکن ان سے جذباتی اور فکری تسکین نہیں ہوتی کیوں کہ ان میں جن جذبات کا اظہار کیا گیا ہے وہ نہایت عام سطحی اور غفوان شباب کے کچے جذبات ہیں۔

مجھے پیت کایاں کوئی پھل نہ ملا مرے جی کو یہ آگ لگا سی گئی
مجھے عیش یہاں کوئی پل نہ ملا مرے تن کو یہ آگ جلا سی گئی
میں تھی ننھی سی جان غریب بڑی کبھی بھول کے دکھ نہ کسی کو دیا
نہ تو روٹھی کبھی نہ کسی سے لڑی مری باتوں نے گھر کو ہی موہ لیا

یہ بات نہیں ہے کہ خان صاحب لیرک کی خصوصیات سے واقف نہیں تھے اور محض عروضی تبدیلیوں سے لیرک تخلیق کرنا چاہتے تھے۔ ایک جگہ وہ لکھتے ہیں ”اردو میں لیرک شاعری کی بڑی کمی ہے اور لیرک جان شاعری ہے۔ لیرک کی دوز بردست خصوصیتیں ہیں لیرک نظم کا لفظ لفظ احساس میں ڈوبا ہوا اور جذبات کی بجلی سے تھر تھراتا ہو۔“ عظمت اللہ خاں پہلی خصوصیت تو اپنے نظموں میں پیدا کر سکے لیکن دوسری خصوصیت پیدا کرنا ان کے بس کا روگ نہیں تھا۔ ان کی شاعرانہ شخصیت میں وہ عظمت نہیں تھی جو ان کے لیرک کو بلندی عطا کرتی۔ اسی لیے ان کی تمام نظمیں ناپختہ جذبات سے بھری پڑی ہیں۔

حفیظ کے غنائیوں میں مترنم الفاظ کی اتنی بھرمار ہے کہ ذہن نظم کی جذباتی فضا تک پہنچ ہی نہیں سکتا اور ان غنائیوں کی جو کچھ جذباتی فضا ہے وہ بھی سطحی رومانیت سے آگے نہیں بڑھتی ان نظموں میں جان پڑتی ہے مغنیوں کی آواز سے اور ان کی آواز کے بغیر نظمیں اپنی تحریری شکل میں محض معمولی شعری تجربوں سے آگے نہیں بڑھتیں۔

آپ نے دیکھا کہ غنائی شاعری سنگیت سے الگ ہو کر کیا روپ اختیار کر گئی۔ وہ خاص داخلی شاعری بن گئی اور ڈن سے لے کر ایٹم تک وہ بہترین شاعروں کا ذریعہ اظہار بنی۔ لیرک کی ان خصوصیات کو نظر انداز کرنے کا مطلب ہے انگریزی ادب کے بہترین فن پاروں کو نظر انداز کرنا۔ شاعری اب گانے بجانے کی چیز نہیں رہی۔ بلکہ پڑھنے کی چیز بن گئی۔ ایسا ایک نہ ایک روز ہونا ہی تھا۔ کیونکہ موسیقی کی حدود میں رہ کر شاعری کا حلقہ اظہار تنگ داماں بن جاتا ہے۔ آپ ان تمام گیتوں کو لیجیے جو حالص موسیقی کے لیے لکھے گئے ہیں۔ قدیم یونانی بھیمن انجیل کے نغمے۔ لوک گیت اور تراہیدور کے نغمے ان کی خوبصورتی۔ ان کی جذباتی اپیل ان کے انداز بیان کی سادگی اور ان کی گونجتی ہوئی بحروں سے انکار ممکن نہیں۔ لیکن ان میں تنوع نہیں۔ اکثر و بیشتر ان کی دھنیں یک آہنگ MONOTONOUS ہوتی ہیں۔ ان میں جذباتی شدت ضرور ہوتی ہے لیکن اپنی نوعیت کے اعتبار سے وہ جذبات عنصری ELEMENTAL اور سیدھے سادے ہوتے ہیں۔ تہذیب و تمدن کی ترقی کے ساتھ انسان کی جذباتی دنیا پیچیدہ ہوتی گئی اور ان پیچیدہ جذبات کے لیے ابتدائی غنائیہ کا فارم نا کافی ثابت ہوا۔ تلمسی داس، میرابائی، کبیر، نرسی مہتا، تکارام یہ سب بھگت کوی تھے۔ ان کے گیت عوام میں مقبول تھے اور آج بھی ہیں۔ وہ بھگتی کویتا DEVOTIONAL POETRY کے بہترین نمائندے تھے ان کے خیالات اور جذبات کی سادگی ہی ان کا سب سے طاقتور پہلو ہے۔ یہ سادگی نہایت سیدھے سادے شعری پیکر تراشتی ہے استعاروں سے زیادہ تمثیلوں

سے کام لیتی ہے لیکن ان کے ڈکشن اور شعری اسلوب میں میر اور غالب کی شاعری ممکن نہیں۔ میر کا یہ شعر
 یک بیاباں برنگ صورتِ جوس مجھ پہ ہے بے کسی و تنہائی
 یا غالب کا یہ شعر۔

دیو حرم آئینہ تکرار تمنا داماندگنی شوق تراشے ہے پنا ہیں
 کبیر یا میر ابائی کے اسلوب میں ممکن نہیں۔ غالب کی شخصیت کبیر یا میر ابائی سے زیادہ دل آویز نہ ہو لیکن
 زیادہ پیچیدہ ضرور ہے۔ اس کے جذبات کا خلفشار سیدھے سادے اسلوب میں بھرپور راہ نہیں پاسکتا یہ سوال بے معنی
 ہے کہ بڑا یا بہتر شاعر کون ہے کبیر یا غالب۔ غالب کبیر سے مختلف ہیں ہمارے لیے اتنا کافی ہے۔
 اردو کا بہترین لیرک شاعر ہے فیض۔ اس کی لیرک نظمیں لیرک کی تعریف پر پوری اترتی ہیں ان کا ترنم
 ایسا ہے کہ سیدھا موسیقی سے جا بھڑا ہے اور ان کا ایک ایک لفظ جذبات کی بجلی سے تھر تھراتا ہے۔ ”تنہائی“ چند ہی
 روز میری جان فقط چند ہی روز“ اور سرودِ شبانہ کو ہم اس عہد کی بہترین لیرک نظمیں کہہ سکتے ہیں۔ ساحر کی نظم
 ”خوابِ صورتِ موڑ“ لیرک شاعری کا اچھا نمونہ ہے۔ نظم لکھی گئی پہلے لیکن اسے فلمی دھن عطا ہوئی بعد میں۔ مجاز کی
 آوارہ بھی ایک بے مثال لیرک ہے جس میں اپنے زمانے کا پورا کرب سمٹ آیا ہے۔

چونکہ میرا مقصد اردو کی لیرک شاعری کا جائزہ لینا نہیں ہے اس لیے میں صرف ان ہی چند مثالوں پر
 قناعت کروں گا۔ لیرک شاعری کی ایک قسم ہے اور وہ بیانیہ اور ڈرامائی شاعری سے مختلف ہے۔ بعضوں کے
 نزدیک وہ شاعری کی بہترین قسم ہے۔ اس سے یہ لازم نہیں آتا کہ دوسری اقسام قابلِ قدر نہیں اکثر و بیشتر مختلف
 نظموں میں ان تینوں اقسام کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ بہر حال اس تجزیہ سے یہ نتیجہ نہ نکالا جائے کہ صرف لیرک
 شاعری ہی صحیح شاعری ہے اور بیانیہ اور ڈرامائی شاعری ناقابلِ التفات ہیں۔ میں جس چیز کی طرف اشارہ کرنا
 چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ شاعری کی ایک قسم ضرور موسیقی سے منسلک رہی ہے اور گانے بجانے کی چیز تصور کی گئی
 ہے۔ لیکن وقت کے ساتھ ساتھ وہ موسیقی سے بے نیاز ہوتی گئی۔ موسیقی کی لے اور آہنگ کو اپنے خمیر میں برقرار
 رکھنے کے باوجود لیرک اپنے وجود کے لیے سنگیت کا دست نگر نہیں رہا۔ وہ اپنے ڈکشن اپنے انداز بیان اور اپنی
 احساساتی اور جذباتی فضا کے اعتبار سے زیادہ پیچیدہ ہو گیا۔ اب وہ گانے بجانے کی چیز نہیں بلکہ تنہائی میں پڑھنے
 کی چیز بن گیا۔ لیکن سنگیت کو گیتوں کی ضرورت تو ہمیشہ رہتی ہے۔ لہذا گیت سنگیت کی ان ضرورتوں کو پورا کرتے
 رہے۔ ہمارے فلمی گیت براہِ راست موسیقی کے زیر اثر لکھے گئے ہیں۔ موسیقی ان کی تخلیق کی سب سے بڑی محرک
 ہے اور ان کا ڈکشن اور فارم موسیقی کی ضرورتوں کے تحت تشکیل پاتا ہے۔ فلمی گیت اچھے بھی ہوتے ہیں اور برے
 بھی۔ ہمارے یہاں بہت سے شاعروں نے گیت لکھے ہیں اور گونا گونا گویا نہیں کسی آتشِ نفس معنی نے گایا نہیں لیکن ان کی
 شاعرانہ حیثیت مسلم ہے۔ لیکن ان کی MUSICAL VALUE کا اس وقت تک اندازہ نہیں ہو سکتا جب
 تک انھیں گایا نہ جائے۔ بہر حال گیت کی شاعری اچھی ہے یا بری اس کا تعین شاعری کی قدروں پر ہی ہوگا موسیقی
 کی قدروں پر نہیں۔ اچھی دھن پا کر بھی شاعرانہ طور پر کمزور گیت کمزور ہی رہے گا اور چاہے گیت کو موسیقی کا روپ

دیکھنا نصیب نہ ہو لیکن اگر اس کی شاعرانہ بنیاد مستحکم ہے تو وہ اچھی شاعری کا نمونہ رہے گا۔ لیکن ایسے گیت کو ہم محض فارم کی بنا پر گیت کہہ سکتے ہیں ورنہ جو چیز گائی نہ جائے یا جس میں گانے کے امکانات نہ ہوں وہ گیت کیا ہوا۔

اس بات کو ڈرامہ کی مثال سے سمجھیے۔ ڈرامہ تھیٹر میں کھیلنے کی چیز ہے۔ ڈراما نگار ڈراما ٹھیٹر اور سٹیج کی ضروریات اور امکانات کو سامنے رکھ کر لکھتا ہے۔ ڈراما لکھنے کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ ڈراما سٹیج پر کھیلا جائے اور مقصد کی یہ پابندی ڈرامہ کے فارم کا تعین کرتی ہے۔ ڈراما بہ حیثیت ڈرامے کے اچھا ہے یا برا، یہ تو اس کی ادبی اور فنی خصوصیت طے کرتی ہیں لیکن ڈراما فارم کی حیثیت سے اچھا ہے یا برا اس کا تعین ٹھیٹر اور اسٹیج ہی کر سکتا ہے۔ بہت سے ایسے ڈرامے ہیں جو ادبی اور شعری حیثیت سے بلند ہیں لیکن ڈرامائی فارم کے لحاظ سے ناقص ہیں اور سٹیج پر آکر بے جان ثابت ہوتے ہیں یا جنہیں اپنے ناقص فارم کی وجہ سے سٹیج کا منہ دیکھنا بھی نصیب نہیں ہوا۔ ایسے ڈراموں کو آپ پڑھ کر لطف لے سکتے ہیں۔ شیلی کا پرومیتھس اور امتیاز علی تاج کا انارکلی مثال کے طور پر پیش کیے جاسکتے ہیں۔ وہ اچھی شاعری اور اچھی نثر ہیں لیکن ڈرامے نہیں۔ ڈراما اچھا ڈرامہ اسی وقت بنتا ہے جب وہ سٹیج پر کامیاب ہو۔ سٹیج کو پیش نظر نہ رکھنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ فارم ناقص رہ جاتا ہے۔ ڈرامے کے ڈرامائی امکانات اسی وقت کھلتے ہیں جب وہ سٹیج پہ پیش کیا جائے لیکن جو ڈراما سٹیج پر کامیاب ہو ضروری نہیں کہ وہ اچھا ڈرامہ بھی ہو۔ ادبی حیثیت سے وہ کمزور ڈراما بھی ہو سکتا ہے آپ انھیں پڑھئے تو گھانس معلوم ہوتے ہیں۔ مثلاً پرتھوی تھیٹر کے ڈرامے یا براؤڈے کے مقبول پیشہ ور ڈرامے۔ ان کے متعلق یہ کہا جاتا ہے کہ وہ اچھے تھیٹر ہیں اچھے ڈرامے نہیں۔ اچھے ڈرامے کی کسوٹی اس کا آرٹ اس کی تقسیم اس کا فلسفہ حیات اور اس کا انداز بیان ہے۔ لیکن کنگ لیئر اور میکبتھ کے متعلق بھی یہ کہا جاتا ہے کہ وہ سٹیج پر کامیاب نہیں ہوئے تو کیا وہ اچھے ڈرامے نہیں۔ اس کے جواب میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ کنگ لیئر اور میکبتھ کی جذباتی فضا اتنی شدید ہے کہ خود سٹیج انہیں برداشت نہیں کر سکتا۔ وہ سٹیج کے لیے ناکافی نہیں بلکہ اسٹیج ان کے لیے ناکافی ہے۔ ان ڈراموں کے جذباتی فشار کو سٹیج اپنے دامن میں سمونہیں سکتا۔ اسی لیے کہنے والوں نے میکبتھ کو ایک لیریکل نظم بھی کہا ہے۔

بہر حال مطلب یہ ہے کہ گیت کے امکان بہ حیثیت گیت کے اسی وقت واضح ہو سکتے ہیں جب وہ گایا جائے ورنہ کاغذ پر تو اس کی حیثیت ایک لیرک نظم کی ہی ہوگی۔ اور اس کی فنی قدروں کا تعین نظم کی بنیاد پر ہی ہوگا۔ تان اور دھن سے بے نیاز ہو کر اسے جانچنا ہوگا۔ جب ہم اس نظر سے اکثر گیتوں کو دیکھتے ہیں تو وہ اعلیٰ لیرک شاعری کی کسوٹی پر پورے نہیں اترتے کیوں کہ ان کی جذباتی فضا سیدھی سادی ہوتی ہے۔ ان میں اثر انگیزی ہوتی ہے۔ جذباتی شدت بھی ہوتی ہے۔ غنایت اور تازگی بھی ہوتی ہے۔ لیکن فکری اور جذباتی گہرائی نہیں ہوتی۔ گیتوں میں اچھی شاعری ممکن ہے لیکن عظیم شاعری ممکن نہیں۔ عظیم شاعری جذبات کی مختلف تہوں اور احساسات کی باریک پرچھائیوں اور افکار کے پیچیدہ دھاروں کو پیش کرتی ہے۔ اسی لیے گیت کے ڈکشن یا فارم میں ایسی شاعری ممکن نہیں۔ غالب، اقبال، فیض، راشد اور سردار جعفری نے جو کچھ کہا ہے وہ گیتوں کے ڈکشن اور

فارم میں نہیں کہا جاسکتا تھا۔ گیت غنائی شاعری کی ایک اچھی صنف خن ہے۔ اس کا اپنا مقام اور اپیل ہے، لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط ہوگا کہ چونکہ غنائی شاعری ہی اصل شاعری ہے اور گیت کی سادگی اور اس کے سنگیت سے دور ہٹ کر شاعری معتمہ اور چیتساں بن جاتی ہے۔ سردار جعفری نے یہ بات نہیں کہی لیکن انہوں نے جو بات کہی ہے اس کی منطق کو چاہیں تو مندرجہ بالا بیان تک پہنچ سکتے ہیں۔ آرٹ کے پرستاروں کا ایک ایسا بھی حلقہ ہے جو ادب میں صرف شاعری کو اور شاعری میں بھی صرف غنائی شاعری کو اور غنائی شاعری میں بھی صرف ایک خاص قسم کی شاعری کو خالص شاعری سمجھتا ہے۔

یہ سہ آتشہ مصفا قسم کی شاعری موسیقی سے بڑی مماثلت رکھتی ہے۔ اس شاعری میں الفاظ سے ان کی تمام سماجی معنویت نیچوڑ لی جاتی ہے اور الفاظ محض سنگیت کی آوازوں کا کام دینے لگتے ہیں۔ کوشش یہ ہوتی ہے کہ شاعری کو موسیقی سے جا بھڑایا جائے، کیونکہ اس گروہ کے عقیدت مندوں کے نزدیک تمام فنون لطیفہ میں موسیقی ہی ایک ایسا فن ہے جس میں موضوع اور ہیئت کی مکمل ہم آہنگی ملتی ہے۔ آرٹ کے اس تصور کے خوشہ چیں حضرات ناول افسانہ اور ڈراما کو فنی اضافہ ماننے ہی سے انکار کر دیتے ہیں۔ ناول میں تو زندگی اور معاشرتی مسائل کی اتنی ریل پیل ہوتی ہے کہ یہ لوگ ناول کو سماجی دستاویز سے زیادہ اہمیت دینے کے روادار نہیں ہوتے۔ آرٹ کو اس کی سماجی اور اخلاقی معنویت سے تہی داماں کرنے کا نتیجہ کیا ہوتا ہے اس کی بحث کا یہاں موقعہ نہیں۔ میں تو صرف یہ بتانا چاہتا ہوں کہ شاعری کو جب اس کی بنیادوں کی طرف واپس موڑا جاتا ہے تو ایک امکان یہ بھی ہے کہ اسے دل کش آوازوں کا مجموعہ بنا دیا جائے کیونکہ شاعری الفاظ سے کی جاتی ہے اور الفاظ محض چیزوں کے نام ہی نہیں بلکہ آوازیں بھی ہیں۔

میری اس بحث سے یہ نتیجہ نہ نکالا جائے کہ میں شاعری کو موسیقی سے بالکل بے نیاز سمجھتا ہوں۔ جو چیز شاعری کو نثر سے الگ کرتی ہے وہ اس کا ترنم اور نظام اصوات ہے۔

اصوات کا تناسب اوزان پر دار و مدار رکھتا ہے اور اوزان موسیقی سے قریبی مماثلت رکھتے ہیں۔ یوں تو ایک خاص قسم کی ردھم نثر میں بھی پائی جاتی ہے اور نثر کو بھی آدمی گانا چاہے تو گا کر پڑھ سکتا ہے لیکن نظم کی ردھم گانے کے لیے سب سے زیادہ موزوں ہے۔ اسی لیے ہر قسم کی شاعری گائی جاسکتی ہے اور گائی جاتی رہی ہے۔ غزل کی بات چھوڑیے۔ خود سحرالبیان اور گلزار نسیم زمانہ تک عورتوں کی محفلوں میں گائی جاتی رہیں۔ ہر قسم کی شاعری نغمہ سرائی کے امکانات سے بھری ہوتی ہے اور شاعر ان امکانات سے بے خبر نہیں ہوتا۔

ممکن ہے شاعر خود گنگنا کر اور ترنم سے گا کر نظم تخلیق کرتا ہو۔ مجھے یہ سب باتیں قبول ہیں۔ جو بات قبول نہیں وہ یہ ہے کہ شاعری بنیادی طور پر گانے کی چیز ہے پڑھنے کی نہیں۔ شاعری کی ایک صنف گیت بنیادی طور پر گانے کی چیز ہے اور گائے بغیر اس سے صحیح لطف حاصل نہیں کیا جاسکتا لیکن دوسری اقسام اپنی جمالیاتی اپیل کے لیے مغنی کی آتش نوائی کی مرہون منت نہیں۔

(۳)

اب رہا سننے سنانے کا مسئلہ: ایک زمانہ تک جب کہ تعلیم اتنی عام نہیں ہوئی تھی۔ طباعت کا فن ایجاد نہیں ہوا تھا تو شاعری تو کیا نثری چیزیں بھی زبانی ہی لوگوں تک پہنچائی جاتی تھیں۔ قدیم یونان میں فلسفہ کی تعلیم بھی زبانی ہی دی جاتی تھی۔ چوراہوں پر جمع ہو کر لوگ ہومر کی رزمیہ نظمیں ہی نہیں بلکہ ہیرودوٹس کی تاریخ بھی خطیبوں کی زبانی سنا کرتے تھے تمام دنیا میں حکایت، کہانی اور داستان گوئی کا فن ابتدا میں زبانی تھا۔ میر باقر علی داستان گو کو مرے ہوئے صدیاں نہیں ہوئیں۔

ناول اور افسانہ کی ابتدائی صورتیں تو سننے سنانے کی ہی چیز رہی ہیں۔ لیکن آج کون اس بات پر اصرار کرے گا کہ ناول یا افسانہ بھرے اجتماعوں میں پڑھ کر سنایا جائے ہر چیز اپنے ارتقا کے دوران مختلف منزلوں سے گزرتی ہے۔ اب کسی ایک منزل میں اس چیز کا جو روپ رہا ہے اسی کو صحیح روپ مان لینا اور اس کی دوسری ارتقائی صورتوں سے انکار کرنا کج فہمی ہے۔ ویسے تو ایک زمانہ میں ناول روزانہ اخباروں میں قسط وار چھپا کرتی تھی۔ لیکن آج کونسا ناول نگار ہے جو قسط وار ناول لکھتا ہے۔ ٹی۔ ایس الیٹ نے ایک جگہ کہا ہے کہ ادبی تبدیلیوں کے جو حالات متحرک ہوتے ہیں انھیں زندگی کے حالات سے الگ کر کے دیکھنا نہیں چاہیے۔ وہ کہتا ہے ”وہ تغیرات جن کے تحت رزمیہ نظم جو پہلے زبانی سنانے کے لیے لکھی جاتی تھی آگے چل کر کتابوں میں پڑھنے کے لیے لکھی جانے لگی یا جن تغیرات نے لوک پسند بیلڈ کا خاتمہ کر دیا انھیں ان سماجی تغیرات سے الگ نہیں کیا جاسکتا جو بڑے پیمانہ پر رونما ہوتے رہتے ہیں۔ ایسی تبدیلیاں ہمیشہ ہوتی رہی ہیں اور ہوتی رہیں گی“ آگے چل کر الیٹ ڈبلیو۔ پی۔ کیر (W.P.KER) کے مضمون انگریزی شاعری کے اصناف سخن سے نہایت ہی اہم اقبسات پیش کرتا ہے۔ ان کا لب لباب یہ ہے کہ عہد وسطی کا آرٹ اپنی نوعیت کے اعتبار سے اجتماعی اور سماجی رہا ہے۔ مثال کے طور پر فن تعمیر کو لیجیے عظیم الشان کلیساؤں کی تعمیر کا کام اجتماعی اور سماجی تھا۔ اس نقطہ نظر سے عہد وسطی کا آرٹ قدیم یونانی آرٹ سے گہری مناسبت رکھتا ہے کیونکہ قدیم یونانی آرٹ بھی اپنی نوعیت کے اعتبار سے زیادہ اجتماعی اور سماجی تھا۔ نشاۃ الثانیہ کے ساتھ صورت حال بالکل بدل جاتی ہے۔ نشاۃ الثانیہ کے بعد کا ادب لاطینی ادب سے زیادہ مشابہت رکھتا ہے روم کی شاعری جن حالات کے تحت پر دان چڑھی تھی اب ان حالات کو شعوری اور دانستہ طور پر یورپ کی مختلف اقوام اپنے ادب میں پیدا کر رہی تھیں۔ لازمی طور پر ایسی تبدیلی کا اثر شاعری اور شاعر اور سامعین کے تعلقات پر پڑنے والا تھا۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ لاطینی یا جدید شاعری (مراد نشاۃ الثانیہ کے بعد کی شاعری سے ہے) غیر سماجی ہے۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ شاعری اپنے وقت کے عام پسند مذاق سے مختلف اور اکثر و بیشتر مخالف سمت میں جانے کا رجحان پیدا کر لیتی ہے۔ شاعروں کو ان کی حالت پر چھوڑ دیا جاتا ہے کہ اب وہ جس طرح چاہیں اپنے موضوع سخن اور اظہار بیان کے سانچے تلاش کریں۔ اب شاعر یونانی شاعروں کی طرح چوراہوں پر نہیں بلکہ تنہائی میں بیٹھ کر تخلیق شعر کرتا ہے۔ کیر کا کہنا ہے کہ اٹھارویں صدی کی نسبت انیسویں صدی میں شاعروں کو یہ آزادی زیادہ

نصیب تھی۔ شاعروں میں انفرادیت کا احساس بڑھ گیا اور اب وہ اجتماع سے بے نیاز ہو کر آزادی سے تخلیق شعر کرنے لگے۔ یہ حاصل کر کے انھوں نے بہت کچھ کھویا اور بہت کچھ پایا۔ یہی آزادی ان کی قوتوں اور کمزوریوں کا سبب ہے۔ فنی حسن کی تلاش میں انھوں نے تمام دنیا کو چھان مارا۔ ان کے موضوع سخن تاریخ کے تمام ادوار اور دنیا کے تمام ملکوں سے لیے گئے ہیں۔ یہ شاعر نقاد بھی ہیں اور طالب علم بھی ہیں لیکن ان کے علم کی نوعیت انتخابی ہے۔ وہ فکر و سخن کی نئی سرزمینوں کی تلاش میں نکلے ہوئے سیاح ہیں۔ اور وہ اپنی اس سیاحت میں حق بجانب ہیں۔ سیاح جب اپنے وطن مولود کو چھوڑ کر اجنبی سرزمینوں کی تلاش میں نکلتا ہے تو اسے بہت کچھ قربان بھی کرنا پڑتا ہے۔ سیاح جب اپنی سیاحت نئی سرزمینوں کی کھوج سے کامراں اور ظفر مند واپس لوٹتا ہے تو اس کی ظفر مندی اس کے ملک کی معاشرتی روایات کے لیے چند خطرات بھی پیدا کر دیتی ہے۔ شعروادب کا سیاح شعروادب کی روایات کے لیے خطرات پیدا کرتا ہے۔ روایت پسندوں کا ادب کے سیاحوں سے گھبرانا بالکل فطری عمل ہے۔

نشاۃ الثانیہ نے قدیم عقائد اور روایات میں گڑ بڑ پھیلا دی۔ قرون وسطیٰ کے لٹن سے ایک نیا عہد جنم لے رہا تھا۔ زندگی اور معاشرے کی جو بنیادیں ابھی تک قابل قبول تھیں اب انھیں شک و شبہ کی نظر سے دیکھا جانے لگا۔ وہ اخلاقی اور روحانی قدریں جن کے سہارے فرد کا اپنے معاشرہ کے ساتھ رشتہ قائم تھا جب ٹوٹنے پھوٹنے لگیں تو فرد آہستہ آہستہ اپنے معاشرے سے علیحدہ ہوتا گیا۔ ایسا دور فرد اور معاشرے دونوں کے لیے سخت روحانی اضطراب اور ذہنی کش مکش کا دور ہوتا ہے۔ جب فرد اور معاشرے میں ٹوٹاؤ پیدا ہو جاتا ہے تو اس کی انفرادیت پسندی INDIVIDUALISM اس کا واحد ذہنی اور جذباتی سہارا بن جاتی ہے۔ ایٹ نے شیکسپیر پر سینیکا SENICA کی روایت کے اثرات کا جائزہ لیتے ہوئے بتایا ہے کہ قدروں اور عقیدوں کے ایسے انتشار کے زمانہ میں فرد کسی مضبوط جذباتی سہارے کی تلاش کرتا ہے پھر چاہے یہ سہارا اس تھوڑا سا حاصل ہی کیوں نہ ہو کہ "I AM MY SELF ALONE" کے عہد کی انفرادیت پسندی میں سینیکا کی روایت سے پیدا شدہ غرور میں موشن کی لاادریت اور مکیاولی کی کلہیت کی زبردست آمیزش ملتی ہے۔ کسی بھی عہد میں انفرادیت پسندی۔ لاادریت۔ روایت اور کلہیت کے رویے کیوں جنم لیتے ہیں۔ اسے محض پیداواری رشتوں کی تبدیلیوں سے نہیں سمجھا جاسکتا انھیں سمجھنے کے لیے اقتصادیات کے علاوہ دوسری بہت سی چیزوں کی ضرورت پڑتی ہے۔

بہر حال کہنے کا مطلب صرف یہ ہے کہ اگر شاعر کا رشتہ اپنے قارئین سے وہ نہیں رہا جو یونان میں تھا تو اس میں شاعر کی مرضی کو اتنا دخل نہیں تھا جتنا کہ بدلے ہوئے سماجی حالات کا دباؤ تھا۔ مارکسی لوگ حالات اور تاریخ کی جبریت کے بڑے قائل ہوتے ہیں۔ میں اسی جبریت کی طرف اشارہ کر رہا ہوں۔ آج کا شاعر کلبی اور قنوطی کیوں ہے۔ وہ خود کو جلا وطن کیوں محسوس کرتا ہے۔ اس کا سبب شاعر کے ہاضمہ اور پیٹ کے پھوڑوں میں تلاش کرنا بیکار ہے۔ اس کا سبب معلوم کرنا ہو تو معاشرتی حالات کا مطالعہ کرنا چاہیے اور معاشرتی حالات سے میرا مطلب ہرگز وہ حالات نہیں ہیں جن کا ذکر بلنزا اور ممتاز حسین کی تنقیدوں میں ہوا کرتا ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ یہ انفرادیت پسندی انسانی شخصیت کا کوئی بہت قابل تعریف گن ہے۔ جسے بانس پر چڑھا کر چاروں طرف گھمایا جائے۔ انفرادیت

پسندی تو زہر کا لبریز جام ہے۔ یہ انسان کی شخصیت کو ٹکڑے ٹکڑے کر دیتی ہے۔ لیکن اس کا کیا علاج کہ یہ جام آج کے انسان کا مقدر ہے۔ پاسترناک کے لیے مشکل نہیں تھا کہ وہ شراب خانہ میں جا کر سردار جعفری کے تیسرے شرابی کے ساتھ مل کر دوڑ کا پیتا اور آوارہ کے گیت گاتا لیکن اس نے بھی جام ہلاہل پیا CONFORMISM کسی قسم کا بھی ہو آسان ہوتا ہے اس کا یہ مطلب نہ نکالا جائے کہ آج کا شاعر اپنی انفرادیت پسندی کے خول میں پڑا چیتانوں اور معنوں میں گم رہتا ہے۔ اس کی تجسس اور تلاش جاری ہے۔ اور یہ تلاش اپنے آڈینس کی نہیں بلکہ اپنی IDENTITY کی ہے۔ خود کو پا کر وہ اپنا آڈینس بھی پالے گا۔ آج کا شاعر معاشرے سے ٹوٹ کر خوش نہیں وہ پھر سے معاشرے کے ساتھ اپنا رشتہ استوار کرنا چاہتا ہے۔ لیکن یہ عمل اتنا پیچیدہ۔ اتنا کر بناک اتنا الجھا ہوا ہے کہ محض کمیونسٹ مینی فسٹو اور کتابوں پر انعامات اور حکومت کے خطابات اور ”گفتگو“ کے اداروں اور مشاعروں میں شرکت کے ذریعہ اس کے الجھے ہوئے دھاگوں کو سلجھایا نہیں جاسکتا۔ فرد اور معاشرے کے ٹوٹاؤ کا مرثیہ راشد نے ان لفظوں میں پڑھا ہے۔

شکست مینا و جام برحق
شکست رنگ عذار محبوب بھی گوارا
مگر۔ یہاں تو کھنڈر دلوں کے
(..... یہ نوع انسان کی)

کہکشاں سے بلند و برتر طلب کے اجڑے ہوئے مدائن۔
شکست آہنگ حرف و معنی کے نوحہ گر ہیں۔

نئے شاعر کو حرف و معنی کے نئے آہنگ کی تلاش ہے۔ وہ دن بڑا مبارک ہوگا جب انسان حرف و معنی کے اس نئے آہنگ کو پالے گا۔ جب انسان میں اپنے معاشرے کے ساتھ ہم آہنگی کا احساس پیدا ہوگا۔ اس وقت شاعر کا خطاب ایک محدود حلقہ سے نہیں بلکہ پورے اجتماع سے ہوگا۔ وہ چوراہوں پر نظمیں پڑھتا ہوگا اور ہزاروں لوگوں کا اجتماع اسے اسی طرح سنے گا جس طرح کسی زمانہ میں یونانی شاعروں کو یونانی معاشرہ سنا کرتا تھا یا جس طرح لوگ بیلاؤ اور ترو بیدور کے نغمے سنا کرتے تھے۔ کیا عجب ہے کہ وہ بھی کبیر کی طرح گاؤں گاؤں اپنے گیت سناتا پھرے۔ ریڈیو اور ٹیلی ویژن کے ذریعہ اس کی شاعری لاکھوں دلوں میں اپنا گھر بناتی پھرے۔ سوال یہ ہے کہ کیا ایسا زمانہ آئے گا۔ کیا انسان پھر سے اپنے معاشرہ کو اسی بنیادوں پر قائم کرنے میں کامیاب ہوگا جو اس کی روحانی اور جسمانی زندگی میں ہم آہنگی پیدا کریں، اسے زندگی کا بھرپور احساس دیں، جو اس میں اشتراک عمل کا جذبہ پیدا کریں اور اس کے احساس جلا وطنی کو دور کر کے اسے SENSE OF BELONGING عطا کریں۔

مستقبل کے متعلق کیا پیشین گوئی کی جاسکتی ہے۔ ہاں البتہ اتنا کہا جاسکتا ہے کہ ایسے خوش آئند معاشرہ کا جو بھی تھوڑا سردار جعفری کے ذہن میں رہا ہوئے شاعر کی سب سے بڑی المناکی یہی ہے کہ اس کے پاس ایسا کوئی تھوڑا نہیں ہے جو خواب سردار جعفری نے دیکھا تھا نیا شاعر اس کی بھیا نک تعبیر دیکھتا ہے۔

مرگ اسرافیل ہے
 گوش شنوا کی لب گویا کی موت
 چشم بینا کی دل دانا کی موت
 تھی اسی کے دم سے درویشوں کی ساری ہاؤ ہو
 تھی اسی کے دم سے سینوں میں تمنا کی نمو
 اہل دل سے اہل دل کی گفتگو
 اہل دل جو آج گوشہ گیر دوسرے درگلو
 اب تنانا ہو بھی غائب اور یارب ہا بھی گم
 اب گلی کو چوں کی ہر آوا بھی گم
 یہ ہمارا آخری بلجا بھی گم

معنی کونسی چٹان پر بیٹھا ہے

بتخانہ چیر

دارت علوی



گجرات اردو سہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

معنی کونسی چٹان پر بیٹھا ہے

ایک طرف فنکار ہے اور دوسری طرف زندگی کا پھیلاؤ، زندگی اور خارجی دنیا کا تجربہ وہ دوسرے لوگوں کی طرح اپنے حواس کی مدد سے کرتا ہے۔ اس معاملہ میں وہ دوسرے آدمیوں سے مختلف نہیں۔ ایسا بھی نہیں کہ چونکہ وہ فنکار ہے اس لیے قدرت کی طرف سے اسے حواس کی قوت دوسرے لوگوں سے زیادہ ودیعت کی گئی ہو۔ یہ بھی ممکن ہے اور اکثر ایسا ہوا ہے کہ وہ حواس کے معاملہ میں بد نصیبی کا بھی شکار رہا ہو۔ آخر فنکار اندھے بھی تو ہوئے ہیں۔ کسی میں حس سماعت بہت تیز نہیں ہوتی اور کسی میں قوتِ شامہ کمزور ہوتی ہے۔ پھر ایسا بھی نہیں کہ چونکہ ایک آدمی فنکار ہے اس لیے زندگی اسے تجربات کی دولت سے مالا مال کرنے کے لیے کوئی خصوصی اہتمام کرتی ہو۔ وہ بھی عموماً ایسے ہی تجربات سے گذرتا ہے جن سے ایک عام آدمی گذرتا ہے۔ اس کے لیے یہ ممکن نہیں کہ زندگی کے تمام تجربات سے گذرے۔ تمام تجربات سے گذرنے کا مطلب ہے تمام لوگوں کی زندگی جینا اور یہ ممکن نہیں۔ نہ وہ پائلٹ بن کر ہوا میں اڑتا ہے اور نہ ملاح بن کر سمندری طوفانوں کے خطرات جھیلتا ہے۔ نہ وہ پہاڑ چڑھتا ہے نہ رنڈی کے کوٹھے۔ نہ وہ الکشن لڑتا ہے نہ جنگ۔ زندگی کے ہزاروں کاموں میں سے وہ وہی کام کرتا ہے جو قسمت سے اس کے حصہ میں آئے ہیں۔ کبھی کبھی تو وہ بہت ہی غیر دلچسپ اور سپاٹ سی زندگی گذارتا ہے۔ اس کا دنیا کا تجربہ دوسرے عام لوگوں کے تجربات کے مقابلہ میں نہایت ہی محدود اور ارزاں ہو سکتا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ دوسرے لوگوں نے اس سے زیادہ ممالک کا سفر کیا ہو، زیادہ عورتوں سے عشق لڑائے ہوں، زیادہ قسم کی شراہیں پی ہوں اور زیادہ مہمات سر کی ہوں۔ وہ فنکار جس کے تجربات کا دائرہ وسیع ہو لازمی طور پر بڑا فنکار نہیں بنتا۔ تجربات کی کثرت اور رنگارنگی کسی فنکار کے فن کی صفت ہو سکتی ہے قدر نہیں۔ ذاتی تجربات کا دائرہ محدود ہونے کے باوجود فنکار بڑا فن تخلیق کر سکتا ہے۔

فی الحقیقت یہ فنکار کی قوتِ تخیل ہے جو اسے ایک زندگی میں ہزار لوگوں کی زندگی جینے کا اہل بناتی ہے۔ تخیل کی مدد سے وہ زمان و مکان کی حدود کو پار کر سکتا ہے، جو کچھ اس پر نہیں مبنی اس کا تجربہ حاصل کر سکتا ہے، اور جو کچھ اس نے نہیں دیکھا یا بھگتا اُسے دیکھ اور بھگت سکتا ہے۔ وہ ایک حاسد کو دیکھتا ہے اور سوچتا ہے، حسد کی آگ میں سلگنے کے کیا معنی ہیں، وہ ایک خونی کو دیکھتا ہے اور سوچتا ہے آدمی کا قتل کر کے ایک آدمی کتنا آدمی رہ سکتا ہے، کہیں وہ اخبار میں پڑھتا ہے کہ ایک عورت نے عشق میں ناکام ہو کر خودکشی کر لی اور وہ سوچتا ہے کہ عشق میں کامیابی اور ناکامیابی کے کیا معنی ہیں۔ مشاہدہ فنکار کے ذہن میں یادداشت کی شکل میں محفوظ رہتا ہے اور تخیل مشاہدہ سے اپنی غذا حاصل کرتا ہے۔ فنکار نے اس دنیا میں جو کچھ دیکھا ہے اور جو کچھ تحریر کیا ہے اسے اپنے تخیل کی مدد سے ایسی گہرائی اور پہنائی بخشتا ہے جو محض ذاتی اور انفرادی تجربہ سے کہیں زیادہ شدید اور معنی خیز ہوتی ہے۔ یعنی فنکار کے

تخیل میں اتنی قوت ہوتی ہے کہ وہ ایک عام تجربہ کی تمام وسعتوں اور گہرائیوں کی تھاہ لے سکے اور تجربہ کو اس کی آخری حدود تک پہنچائے۔

تخلیقی سرگرمی عبارت ہے خارجی دنیا اور گرد و پیش کی تہذیبی فضاؤں سے ایک ایسا رشتہ قائم کرنے سے جو حرکی ہو۔ یہ رشتہ لاگ کا بھی ہو سکتا ہے اور لگاؤ کا بھی۔ انحراف بھی اسی سے کیا جاتا ہے جس سے انسان کا رشتہ شدید ہو۔ اردو کا شاعر غزل کے خلاف بغاوت کر سکتا ہے، سانیٹ یا ہائی کو کے خلاف بغاوت کے کوئی معنی نہیں ہوتے۔ فنکار خارجی دنیا سے غافل یا بے نیاز نہیں ہوتا۔ لیکن خارجی دنیا کا تجربہ اس کا اپنا ہوتا ہے جسے وہ شخصی رنگ میں پیش کرتا ہے، کیونکہ وہ سائنسداں نہیں ہوتا جو معروض کا علم غیر شخصی انداز میں حاصل کرے۔ خارجی دنیا کو فنکار نے جیسا پایا اور بھگتا ہے، فنکار کا فن اسی کا آئینہ ہوتا ہے، حادثات کی دنیا سے نکرا کر فنکار کا احساس ایک موہوم شکل میں اسے بے چین کرتا رہتا ہے۔ وہ نہیں جانتا کہ اسے کیا کہنا ہے تا وقتیکہ وہ کہہ نہیں لیتا۔ اگر وہ جان لے کہ اسے کیا کہنا ہے تو اس کے معنی ہوں گے کہ وہ تخلیق کی ہوئی چیز کو پھر سے تخلیق کر رہا ہے۔ تخلیق کا مطلب ہے موہوم دھندلے منتشر مواد کو فارم کے نظم و ضبط کے ذریعہ ایک مخصوص شکل عطا کرنا۔ اسی لیے فنکار نہیں جانتا اور جان بھی نہیں سکتا کہ جو چیز وہ تخلیق کر رہا ہے وہ اپنی آخری شکل میں کیسی ہوگی۔ وہ اُن مقاصد سے بالکل مختلف بھی ہو سکتی ہے جو لکھتے وقت اس کے سامنے تھے۔ اس کا مقصد ہوتا ہے شیطان کو خبیث اور مکروہ بتانے کا لیکن شیطان شرکی قوت کا تاریک حسن پیدا کر لیتا ہے۔ کبھی وہ شیطان کی تصویر کشی کرنا چاہتا ہے لیکن یہ دیکھ کر حیران رہ جاتا ہے کہ وہ تو فی الحقیقت اپنی ہی تصویر بنا رہا ہے۔ سادہ لوح فکر یہ سمجھتی ہے کہ فن پارہ کسی ایک خیال یا ایک نکتہ کو پیش کرتا ہے، حالانکہ فن پارہ ایک ایسے تجربہ کا بیان ہوتا ہے جو پیچیدہ اور پہلودار ہوتا ہے اور اسے نیچوڑ کر کسی ایک خیال یا ایک نکتہ کو حاصل کرنے کی کوشش بار آور ثابت نہیں ہوتی۔ اس سوال کا بھلا کوئی کیا جواب دے سکتا ہے کہ ہملٹ یا میکبھ میں شیکسپیر نے کونسا خیال پیش کیا ہے؟ یا ویسٹ لینڈ میں ایلٹ کو نئے نکتہ کو پیش کرنا چاہتا ہے۔ نظم وہی کہتی ہے جو کچھ کہ وہ ہوتی ہے۔ نظم میں معنی کا بیان ایک یا دو شعروں میں دونوں انداز میں نہیں ہوتا، بلکہ معنی استعاروں، علامتوں اور پیکروں، حتیٰ کہ لفظوں کی آوازوں کے شکنجے میں اس طرح جکڑا ہوتا ہے کہ جہاں آپ نے معنی کو الگ کرنے کی کوشش کی تو معنی کے ساتھ ساتھ استعاروں کے دھاگے بھی اُلجھے چلے آتے ہیں۔ تخلیق کے لمحہ میں معنی الفاظ میں ڈھلتے جاتے ہیں اور الفاظ معنی کی تشکیل کرتے جاتے ہیں۔ تخلیق کے عمل کے دوران فنکار احساس کی ایک دھند آلود لینڈ سکیپ سے گذرتا ہے۔ وہ چیزوں کو وضاحت بخشتا ہے، واہمہ کو شکل عطا کرتا ہے، تجرید کو ٹھوس بناتا ہے اور لاشعور کی دھندلی فضاؤں کو اُجاتا ہے اور اس طرح دھند چھشتی ہے اور احساس کی موہوم سرزمین کھلی دھوپ میں چمک اُٹھتی ہے۔ جب آپ اس سے پوچھیں گے کہ وہ کونسی بات کہنا چاہتا تھا تو وہ پورے لینڈ سکیپ کی طرف اشارہ کر دے گا۔ لینڈ سکیپ میں درختوں کا جھنڈ، چٹانیں اور جھرنوں کا پانی ہوتا ہے۔ معنی کسی چٹان پر بیٹھا وعظ کرتا نظر نہیں آتا۔

شعر نے فارم کو تخلیق کی اندھی جبلت کے ہاتھوں مادے کی تباہی کہا ہے۔ خود ارسطو کے یہاں یہ تصور ملتا ہے کہ فارم فنکار کے ذہن میں ہوتا ہے جبکہ مادہ یا مواد خارج کی چیز ہے۔ مجسمہ کا تصور فنکار کے ذہن میں ہوتا ہے

جسے وہ پنجر کی سل میں منتقل کرتا ہے۔ پنجر ایک پنجر کی حیثیت سے گویا تباہ ہو جاتا ہے اور ایک مجسمہ کی شکل میں نیا روپ اختیار کرتا ہے۔ اب آپ مجسمہ پر ایک پنجر کی حیثیت سے، یا ایک پنجر کے جزو کی حیثیت سے غور نہیں کرتے بلکہ ایک فن پارہ کے طور پر اس پر دھیان مرکوز کرتے ہیں معاشرتی نقادوں کی مصیبت یہی ہے کہ وہ سماجی افسانہ پر غور نہیں کرتے بلکہ اکثر و بیشتر افسانہ کو نظر انداز کر کے پورے سماج ہی پر بحث شروع کر دیتے ہیں۔ فن پارہ ایک ترکیبی وحدت (ORGANIC WHOLE) ہوتا ہے۔ یعنی وہ تمام عناصر جو ایک فن پارے کو جمالیاتی سالمیت بخشتے ہیں وہ سب اس کے اندر موجود ہوتے ہیں، فن پارے کے باہر نہیں ہوتے، اور اگر باہر رہ گئے ہیں، یا ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ باہر رہ گئے ہیں تو اس میں قصور فن پارے کا نہیں ہمارے علم کی حدود کا ہے۔ وہ تصویریں یا نظمیں جن کا موضوع یونانی اساطیر سے لیا گیا ہے ان سے لطف اندوز ہونے کے لیے اساطیر کی واقفیت ضروری ہے۔ اعلیٰ ادب کا مطالعہ ایک ایسے پختہ اور تربیت یافتہ ذہن کا مطالبہ کرتا ہے جو گرد و پیش کی دنیا اور اس کے تہذیبی ورثہ سے بے خبر نہ ہو۔ جس طرح فنکار اپنی پوری نسل کے تہذیبی ورثہ اور دانشمندی کو اپنے لبو میں تحلیل کر کے تخلیق فن کرتا ہے، اسی طرح ایک تربیت یافتہ قاری اپنے علمی اور تہذیبی سرمایہ کو جزو شخصیت بنا کر فن پارہ کی طرف بڑھتا ہے۔ صاف بات ہے مطالعہ کا یہ طریقہ ریلوے ٹک سٹال سے کوئی بھی دیدہ زیب کتاب خریدنے اور دوسرے اسٹیشن پر پھینک دینے سے نوعی طور پر مختلف ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ اعلیٰ ادب سے فیضیابی کے لیے کسی اختصاصی علم کی ضرورت نہیں ہوتی، اور جس علم کی ضرورت ہوتی ہے وہ ایک تعلیم یافتہ ذہن اپنی دانشورانہ سرگرمیوں کے ذریعہ غیر شعوری طور پر حاصل کرتا رہتا ہے۔ اپنی زبان کے مقابلہ میں اسے دوسری زبانوں کے تہذیبی ورثہ کو زیادہ عرق ریزی سے سمجھنا پڑتا ہے، اسی لیے دوسری زبانوں کی شاعری کو محض پڑھنا نہیں جاتا بلکہ دیدہ ریزی سے ان کا مطالعہ کرنا پڑتا ہے۔ فن پارہ کے قائم بالذات ہونے کے ایک معنی یہ بھی ہیں کہ وہ اپنے اندر ایک جہان معنی لیے ہوتا ہے۔ اور اس معنی کی آگہی فن پارہ کے اندر رہ کر حاصل کی جاتی ہے، باہر رہ کر نہیں اور قاری کے لیے ضروری نہیں ہوتا کہ وہ دوسرے علوم اور ماخذات سے معلومات حاصل کرے یا کسی خاص علم میں مہارت پیدا کرے۔ اس کے لیے زندگی اور گرد و پیش کی دنیا کا وہ علم کافی ہے جو ایک باشعور انسان کے طور پر وہ حاصل کرتا ہے۔ فنکاری، جیسا کہ براڈ لے نے بتایا ہے، فنکار کے جمالیاتی تجربہ کو اس بکھرے ہوئے مواد سے علیحدہ کرنے کا عمل ہے جسے زندگی اور کائنات فنکار کے سامنے پیش کرتی ہے۔ جس طرح تصویر کو فریم کر کے ہم اسے کمرے کی دوسری چیزوں سے علیحدہ کرتے ہیں، اسی طرح فنکار زندگی کے بکھرے ہوئے مواد سے اس حصہ کو منتخب کرتا ہے جو اس کے لیے کوئی قدر رکھتا ہے اور اسے فارم عطا کر کے باقی ماندہ مواد سے علیحدہ کرتا ہے اور اس طرح اسے جمالیاتی سطح پر ہمارے لیے قابل قبول بناتا ہے۔ یاد رکھیے کہ فارم محض فریم نہیں ہے۔ فریم میں زندگی کا مواد جیسا ہے ویسا ہی رہتا ہے اور اس طرح صحافی حقیقت نگاری کا نمونہ بنتا ہے۔ فارم میں یہ مواد ایک نئی ترتیب و ترکیب پاتا ہے اور اسے نئی ترتیب دینے میں فنکار کے طرز احساس اور شخصیت کا بڑا حصہ ہوتا ہے۔ آرٹ میں اب محض زندگی کا عکس نہیں ہوتا، بلکہ اس زندگی کا عکس ہوتا ہے جسے فنکار نے دیکھا ہے۔ اسی لیے فنکار کے لیے ممکن نہیں کہ وہ مستعار نقطہ نظر سے

زندگی کو دیکھے تا وقتیکہ وہ اپنی شخصیت کو مکمل طور پر مٹا کر دوسروں کے نظریات کا حلقہ بگوش نہ ہو جائے۔ اسی لیے نقاد زیادہ سے زیادہ یہ کر سکتا ہے کہ وہ دیکھے زندگی کا جو عکس فن میں نظر آتا ہے وہ کیسا ہے، یا فنکار جو کچھ دیکھ رہا ہے وہ ٹھیک سے دیکھ رہا ہے یا نہیں۔ فنکار سے یہ مطالبہ کہ وہ زندگی کو نقاد کے نقطہ نظر سے دیکھے قابل عمل نہیں ہے، کیونکہ آدمی کے لیے ممکن نہیں کہ وہ دوسروں کے طرز احساس اور شخصیت کے مطابق اپنی شخصیت کو ڈھالے۔ اوپر کے تجزیہ سے یہ بھی واضح ہو گیا ہوگا کہ فارم نے مادہ کو تباہ کر دیا۔ اور فن پارہ میں جو مواد ہے اس نے ایک خاص شکل اختیار کر لی ہے جو فارم کی عطا کردہ ہے۔ اب آپ فارم کے مواد پر اس طرح غور نہیں کر سکتے گویا وہ زندگی کا مواد ہے، زندگی کا مواد فنکارانہ مواد بن گیا ہے جس پر غور کرتے وقت ہمیں فنی حدود کا خاص طور پر خیال کرنا پڑتا ہے۔

وہ لوگ جو ادب میں موضوع پر اصرار کرتے ہیں اُن کا کہنا ہے کہ فارم کا لفظ بذات خود کسی نہ کسی CONTENT کی طرف اشارہ کرتا ہے اور انتہائی داخلی شخصی اور غنائی نظم میں بھی کوئی نہ کوئی خیال، تجربہ یا واقعہ ایسا ہوتا ہے جسے نثر کی زبان میں بیان کیا جاسکتا ہے۔ اُن کے برخلاف ہیئت پسندوں کا کہنا ہے کہ نظم کا GERMINAL IDEA تو نشو و نما پا کر اب شاخوں، پتوں، اور پھولوں میں بدل گیا ہے، اور اس پورے ہرے بھرے درخت سے یعنی فن پارہ سے اب آپ اُس بیج کو الگ نہیں کر سکتے جس سے درخت بھونٹا ہے۔ شاعری کا یہ نہایتی تصور جو ایک طرف تو افلاطون کے نظریہ نقل کا توڑ ہے اور دوسری طرف اخلاقی اور تلقینی بدعت کی تفسیح ہے، رومانوں کا دیا ہوا ہے جو بعد میں علامت پسندوں اور روس کے ہیئت پسندوں میں مقبول ہوتا ہوا ہمارے زمانہ تک پہنچا ہے۔ ہمارے زمانہ میں ہیئت سے الگ کر کے اس کی سماجی معنویت پر اتنا زور دیا کہ فنکاری محض مشاطگی بن گئی۔ یعنی فنکار کے لیے ایک اچھا کرافٹ مین ہونا کافی ہے، باقی موضوع تو اسے سماج یا ریاست بھی دے سکتی ہے۔ اور اس کا کام اس موضوع کو گویا عوام کے لیے دلکش اور دل نشین بنا کر پیش کرنا ہے۔ جو لوگ ادب اور آرٹ کی جمالیات سے واقف ہیں وہ جانتے ہیں کہ یہ تصور کتنا ناقص ہے۔ یہ تصور اس غلط مفروضہ پر مبنی ہے کہ فنکار کے پاس اسلوب اور زبان کا رنگ و روغن ہوتا ہے جس سے وہ کسی بھی موضوع کو چمکا کر پیش کر سکتا ہے۔ اسی تصور کا ایک شاخسانہ یہ تصور بھی ہے کہ آرٹ، فلسفہ اور دوسرے علوم کے پیچیدہ اور مشکل مسائل کو آسان بنا کر پیش کرتا ہے۔ اول تو یہ کہ آرٹ اور خصوصاً جدید آرٹ کتنا آسان ہے اس سے ہم بے خبر نہیں۔ دوم یہ کہ دوسرے علوم خصوصاً فلسفہ اور ہمارے زمانہ میں نفسیات، اقتصادیات اور عمرانیات کے تصور رات کے ساتھ ادب اور آرٹ نے جو سلوک کیا ہے اس کا اگر غور سے مطالعہ کیا جائے تو ان علوم کے ماہرین کو خوش ہونے کے مواقع کم ہی میسر آئیں گے۔ ذرا ڈانٹنے کے طریقہ خداوندی کے ذریعہ سینٹ تھامس کی SUMMA THEOLOGICA کو سمجھنے کی کوشش کیجیے۔ یا اقبال کی شاعری کی مدد سے نطشے برگساں، یا عبدالرحمن جیلی کے فلسفوں کو سمجھنے کی کوشش کیجیے اور دیکھیے کہ اس راستہ پر آپ کتنی دور چل سکتے ہیں۔ ارے خود مار کسی نقاد مار کسی شاعروں سے خوش نہیں رہ سکے، کیونکہ شاعروں کے یہاں انھیں ایسے عناصر نظر آئے جو آرتھوڈوکس مارکسزم کے بنیادی عقائد سے ہم آہنگ نہیں تھے۔ وجہ یہ ہے کہ فن کسی نظام افکار کی پیروی کرنے کی بجائے اس نظام سے اپنے کام کی چیز لے لیتا ہے اور

جو کچھ وہ لیتا ہے اسے فنکار کا تخیل اس قدر بدل دیتا ہے کہ فن پارہ کے خیال کا اصل ماخذ اب اس خیال کی کسوٹی نہیں بن سکتا۔ فن پارہ جو حقیقت بیان کرتا ہے اس کی صداقت کی پرکھ فن پارہ کے اندر ہی رہ کر ممکن ہے۔ گویا نقاد کا کام یہ دیکھنا رہ جاتا ہے کہ فنکار نے دوسرے علوم سے مستعار خیالات سے کیا کام نکالے ہیں۔ موضوع کو ہیئت سے الگ کر کے دیکھنے کا ایک ناگوار نتیجہ یہ آیا ہے کہ نقاد موضوع پر ایک سماجی علوم کے ماہر کی طرح غور کرنے لگتا ہے، اور محسوس کرنے لگتا ہے کہ جو بات سماجی اور سیاسی اعتبار سے اتنی اہم اور بنیادی ہو اُس سے بھلا فنکار بے نیازی کیسے برت سکتا ہے؟ آپ تو جانتے ہی ہیں کہ روزانہ اخبار میں کم از کم پانچ دس خبریں تو ایسی آتی ہی ہیں جو ہماری دنیا کے اہم ترین واقعات کی خبر دیتی ہیں۔ ڈالر کا بحران ایک ماہر اقتصادیات کے پیٹ میں پھوڑے پیدا کر سکتا ہے، لیکن فنکار ان پھوڑوں کی بجائے اپنے زخمِ جگر ہی کا ذکر کرتا رہتا ہے۔ کسی لبرل مسلمان سے پوچھیے۔ وہ تو یہی کہے گا کہ آج کے زمانہ میں شاعری کا موضوع تو مسلم پرسنل لا کا مسئلہ ہی ہو سکتا ہے۔ ایٹم بم کی موجودگی میں پھول اور عورت پر شعر کہنا زبردست ذہنی عیاشی ہے۔ اگر اس طرزِ فکر کو جاری رکھا جائے تو آج کے زمانہ میں اردو شاعروں کا موضوع اردو زبان کے سوا دوسرا ہو ہی نہیں سکتا۔

ہیئت پسند جب کہتے ہیں کہ نظم کے معنی وہی ہیں جو نظم کے ایک ایک لفظ میں سرایت کیے ہوئے ہیں اور نظم کا مواد اس کی ہیئت سے الگ نہیں، اور نظم کی قدر اس کے موضوع، معنی، یا مواد میں نہیں بلکہ اس کی ہیئت ہی میں ہے تو وہ بات غلط نہیں کہتے، لیکن اس سے اس قاری اور نقاد کا مسئلہ حل نہیں ہوتا جو نظم کے معنی، موضوع، یا بنیادی خیال یا مرکزی تجربہ کی پُر پیچ راہوں سے گزرنا چاہتا ہے۔ وہ یہ قبول کرنے کو رضا مند نہیں ہوگا کہ نظم محض زبان، اسلوب، استعاروں، علامتوں، اور شعری پیکروں کا جال ہے۔ وہ موضوع، معنی، اور مواد کو ہیئت سے الگ کر کے دیکھنا، سمجھنا اور پرکھنا چاہے گا، غنائی، شخصی اور داخلی شاعری میں یہ کام مشکل ہے۔ اس کے باوجود کسی بھی غنائی نظم کی تنقیدی بحث محض اس کی ہیئت تک محدود نہیں رہی اور نقادوں نے نظم کے باریک سے باریک معنی اور نازک سے نازک خیال کو بھی نظم سے الگ کیا ہے۔ ان کی موٹی انگلیوں کا لمس پا کر معنی کا یہ نازک آبِ گینہ چاہے داغدار، یا مسخ ہو گیا ہو، یا ٹوٹ پھوٹ کر رہ گیا ہو۔ اس کے باوجود، اور اس احساس کے باوجود کہ معنی یا موضوع کو اس طرح پوری نظم سے الگ کرنا مناسب طریقہ کار نہیں، اپنی تنقیدی مجبوریوں کے تحت نقادوں نے اس طریقہ کار کو روا رکھا ہے، کیونکہ اس طریقہ کار کے بغیر فن پارہ کی تنقید ممکن نہیں۔ غنائی شاعری میں تو مواد کا عنصر بہت ہی مہین اور نازک ہوتا ہے لیکن ڈراما، ناول، مافسانہ اور مختلف اور متنوع قسم کی بیانیہ شاعری مواد کی کافی دبیز جہیں لیے ہوتی ہے۔ نقاد کے لیے اب مواد کو ہیئت سے الگ کرنا مشکل نہیں رہتا۔ وہ ناول اور ڈراما کے کردار، کرداروں کی نفسیاتی الجھنیں، اخلاقی کشمکش، سماجی رویوں کا تجزیہ اور محاکمہ کرتا ہے۔ وہ ناول کی واقعہ نگاری، جزئیات نگاری، حقیقت پسندی کی بھی بحث کرتا ہے۔ وہ یہ بھی دیکھتا ہے کہ ناول کا موضوع کیا ہے، اس کی سماجی اور اخلاقی اہمیت کیا ہے۔ اس کے بعد وہ ناول یا ڈرامے کی ہیئت پر نظر کرتا ہے۔ وہ دیکھتا ہے کہ فنکار نے اپنے مواد کو پیش کرنے میں کونسے تکنیکی حربوں کا استعمال کیا ہے۔ اس کی لفظیات اور زبان کی کیا خصوصیات ہیں، اس کا انداز

بیان کس نوع کا ہے، روایتی ہے، سجا سجا یا ہے، سادہ و پُرکار ہے پیچیدہ اور گنجلک ہے۔ اس نے تشبیہوں استعاروں اور علامات کا استعمال کس ڈھنگ سے کیا ہے۔ تشبیہیں فرسودہ تو نہیں، استعاروں کی غیر ضروری بھرمار تو نہیں، علامات موزوں ہیں یا نہیں، یعنی اُن چیزوں کی مناسب نمائندگی کرتی ہیں یا نہیں جن کے لیے وہ استعمال کی گئی ہیں۔ غرض یہ کہ تنقید کا TIME HONoured طریقہ کار موضوع اور ہیئت کی ثنویت پر قائم ہے۔ قاری فن پارہ کو ایک وحدت کے طور پر قبول کرتا ہے۔ جب فن پارہ اس کی سمجھ میں نہیں آتا، یا اگر سمجھ میں آ جاتا ہے لیکن وہ اسے تنقیدی طور پر سمجھنا چاہتا ہے تو فن پارے کو وہ مواد اور ہیئت میں تقسیم کرتا ہے، لیکن اس تقسیم کے بعد جب وہ پھر فن پارہ کی طرف پلٹتا ہے تو فن پارہ اس کے لیے ایک وحدت ہی ہوتا ہے، یعنی مطالعہ کے دوران وہ موضوع یا مواد کو ہیئت یا زبان سے علیحدہ کر کے نہیں دیکھتا۔ گویا نظم کا پڑھنا اور اُس سے لطف اندوز ہونا نظم کا تجربہ کرنے یا اس کا تنقیدی مطالعہ کرنے سے بنیادی طور پر مختلف ہے۔ پڑھنے کے دوران ہم نظم کے موضوع یا مواد کو اس کی ہیئت سے علیحدہ کر کے نہیں دیکھتے۔ ایسا نہیں ہوتا کہ ہم ایک سطح پر خیال سے لطف اندوز ہوں اور دوسری سطح پر اس اسلوب سے جو خیال کی پیش کش کے لیے ایجاد کیا گیا ہو۔ افسانہ، ناول، یا ڈراما میں بھی کہانی، واقعات اور کرداروں کو آپ اُن الفاظ سے علیحدہ کر کے نہیں دیکھتے جن کے ذریعہ وہ بیان ہوئے ہیں۔ نظم کے مطالعہ کے دوران آپ ایک تجربہ سے گذرتے ہیں، یہ تجربہ وحدانی ہے۔ نظم کو ختم کرنے کے بعد آپ موضوع اور ہیئت کو الگ الگ کر کے دیکھتے ہیں لیکن جب دوبارہ نظم پڑھنا شروع کرتے ہیں تو پھر ان دو علیحدہ کی ہوئی چیزوں کو جوڑتے نہیں کیونکہ انہیں جوڑ کر نظم کو پایا نہیں جاسکتا، نظم کو پانے کے لیے آپ کو نظم کے تجربہ سے گزرنا پڑتا ہے جو اپنی اول اور آخر شکل میں وحدانی ہے۔ گویا ہیئت اور موضوع کی تفریق قاری کے ذہن میں ہوتی ہے، نظم میں نہیں ہوتی اپنے طور پر حسن خیال اور حسن بیان سے الگ الگ واقفیت حاصل کرنے کے باوجود، جب آپ نظم کی دنیا میں داخل ہوتے ہیں تو نظم نہ آپ کو حسن خیال بخشی ہے۔ نہ حسن بیان، بلکہ اُس حسن کے تجربہ سے دو چار کرتی ہے جو خیال اور بیان دونوں کے باہم FUSION کا نتیجہ ہے۔ جب آپ نظم سے لطف اندوز ہونے، اس کے تجربہ میں شریک ہونے، اس کا پورا تاثر قبول کرنے کے لیے نظم کو پڑھتے ہیں تو آپ کا طریقہ یہ نہیں ہوتا کہ آپ زبان کو ایک الگ چیز کے طور پر دیکھیں، معنی کو دوسری چیز کے طور پر، اور پھر دونوں کو باہم ملا کر تیسری چیز کو حاصل کرنے کی کوشش کریں جو آپ کے نزدیک نظم ہے۔ براڈے نے ایک دلچسپ مثال کے ذریعہ اس نکتہ کی وضاحت کی ہے کہ نظم کو پڑھتے وقت آپ معنی کو زبان سے اتنا ہی علیحدہ کر کے دیکھتے ہیں جتنا مثلاً کسی آدمی کو مسکراتا دیکھ کر آپ اس کے چہرے کے خطوط کو جو اس کے احساس کو ظاہر کرتے ہیں، یا اس احساس کو جس کا اظہار چہرے کے مسکراتے خطوط ہیں، ایک دوسرے سے الگ کر کے دیکھتے ہیں۔ جس طرح خطوط اور اس کے معنی آپ کے لیے ایک ہیں اسی طرح نظم میں لفظ و معنی بھی ایک اکائی ہیں۔

کہنے کا مطلب یہ کہ ہم ہماری تنقیدی ضرورتوں کے تحت ہیئت و معنی کو الگ الگ کر سکتے ہیں، تنقید معنی کی وضاحت، مواد کا تجربہ اور طرز احساس کا مطالعہ کر سکتی ہے لیکن یہ طریقہ کار موضوع سمجھانے اور طرز احساس کی

اصلاح کرنے والے PRESCRIPTIVE طریقہ کار سے مختلف ہے۔ نقاد اپنی تنقیدی مجبوری یعنی موضوع کو ہیئت سے الگ کرنے کا ناجائز فائدہ نہیں اٹھاتا۔ یعنی یہ اخلاقی طور پر پسندیدہ بات نہیں کہ وہ موضوع کو ہیئت سے الگ کر کے سماجیات یا اخلاقیات کی تجربہ گاہ میں لے جائے اور اس پر عمل جراحی کرے۔ عمل جراحی پوری نظم پر ہونا چاہیے۔ کیونکہ ہیئت سے الگ ہونے کے بعد موضوع وہ معنی نہیں رکھتا جو ایک مخصوص ہیئت اسے عطا کرتی ہے۔ قاری کو حق ہے کہ کسی پیچیدہ گنجلک یا مبہم نظم کو سمجھنے کے لیے معنی کے اس بیج کی تلاش کرے جس سے نظم کا درخت پھوٹا ہے۔ آپ اسے لاکھ سمجھائیں کہ معنی کو ہیئت سے الگ کرنا گوشت کا ناخن سے جدا کرنا ہے، وہ اپنی بات پر اڑا رہے گا۔ وہ نظم سے لطف اندوز ہونے کے لیے نظم کو سمجھنا چاہتا ہے۔ باوجود اس کے کہ وہ ایلٹ کی اس بات کو کہ آپ نظم کو اس وقت تک سمجھ بھی نہیں سکتے جب تک آپ اس سے لطف اندوز نہ ہوں، سو فیصدی درست سمجھتا ہے۔ اسے اس دور کی تلاش ہے جس کا سراپکڑ کر وہ نظم کی پُر پیچ راہوں سے گذر سکے قاری پوچھتا رہے گا کہ نظم کے معنی کیا ہیں، ناول کی تقسیم کیا ہے، ڈرامے کی کہانی کیا ہے؟ صاف بات ہے کہ قاری جس چیز کا مطالبہ کر رہا ہے وہ تنقید نہیں بلکہ شرح و تفہیم ہے۔ فنکار اور نقاد ایسے مطالبوں سے جزب نہیں ہوتے۔ نقاد شرح اور ”گنجیاں“ لکھتے ہیں اور فنکار اپنی تلمیحات، علامات اور حوالوں کے تشریحی نوٹ بھی دیتے ہیں۔ لیکن نقاد اس معنی کا تجزیہ نہیں کرتا جو شرح میں بیان ہوتے ہیں۔ وہ تجزیہ نظم، ناول اور ڈرامے کا ہی کرتا ہے اور ہیئت اور موضوع کی ثنویت کو جو تنقیدی مجبوری کے تحت وجود میں آتی ہے، فن پارے کے قدری تعین کی اساس نہیں بناتا۔

چاک سے لے کر خدا تک ہر چیز آرٹ کا موضوع بن سکتی ہے، لیکن کسی بھی موضوع کے اچھا یا بُرا ہونے کے متعلق نقاد یا فنکار کوئی بھی APRIORI بیان دینے کی پوزیشن میں نہیں ہوتا۔ وجہ یہ ہے کہ واقعہ جب تک کوئی قدر پیدا نہیں کرتا، کوئی ایسی معنویت کا حامل نہیں بنتا جو فن کے لیے کارگر ہو تب تک فنکار معروض میں وقوع پذیر ہونے والے حادثات کو پھر وہ چاہے اتنے تاریخی اور سماجی اعتبار سے اہم ہوں، اپنے فن کا موضوع نہیں بناتا۔ واقعہ فی نفسہ کتنا ہی عظیم اور اہم کیوں نہ ہو وہ اس وقت تک فن کا موضوع بننے کی اہلیت پیدا نہیں کرتا جب تک وہ فنکار کے احساس فکر اور تخیل میں پرورش پانے کے بعد ایک ایسی معنویت کا حامل نہیں بنتا جو آرٹ کے جمالیاتی تجربہ کی تشکیل کر سکے۔ واقعہ کی اپنی ایک تاریخی اہمیت ہو سکتی ہے، سماجی قدر ہو سکتی ہے لیکن ضروری نہیں کہ جمالیاتی قدر بھی ہو۔ تاریخی واقعات فنکار کے شعور کا حصہ ہو سکتے ہیں لیکن ضروری نہیں کہ وہ اس کے تخلیقی شعور کا حصہ بھی بنیں۔ وہ تمام واقعات جو اس کے شعور کا حصہ ہیں، تمام کے تمام یا ان میں سے کچھ اس کے تخلیقی مواد کا عنصر ترکیبی ہو سکتے ہیں، اور اس طرح فن پارے پر ان کے اثرات دیکھے جاسکتے ہیں، لیکن کونسا واقعہ موضوعِ سخن بنے گا اس کے متعلق کوئی پیش بینی نہیں کی جاسکتی۔ ہر فنکار کے لیے ہر واقعہ تخلیق کا موضوع نہیں بن سکتا، ورنہ ایک ہی واقعہ پر اتنا کثیر لٹریچر پیدا ہوتا کہ آدمی گھبرا کر ادب پڑھنا ہی چھوڑ دیتا۔ ہمارے وقت کے دو چار اہم ترین واقعات کو لیجیے۔ ایٹم بم، چاند کا سفر، ضبط تولید کی گولی۔ ان تینوں واقعات نے انسانی زندگی، انسانی علم اور انسانی اخلاق کو جس طرح متاثر کیا ہے ہم اس سے بے خبر نہیں۔ سوال یہ ہے کہ ان موضوعات پر کتنا ادب تخلیق ہوا ہے۔ ایٹم بم پر اچھی بُری کافی

نظمیں مل جائیں گی، لیکن ضبط تولید کی گولی پر شاید نہ ملیں۔ دونوں پر افسانے، ڈرامے اور ناول تو شاید لکھے ہی نہیں گئے۔ چاند کے سفر پر اردو میں چار پانچ اچھی نظمیں لکھی گئی ہیں۔ لیکن افسانے ڈرامے اور ناول نہیں لکھے گئے۔ یہ تینوں واقعات فنکار کے شعور کا حصہ ہیں، لیکن وہ ہر فنکار کا موضوعِ سخن نہیں بن پاتے، چونکہ شعور کا حصہ ہیں اس لیے بہت سوں کی ہوشمندی کو متاثر کرتے ہیں۔ اور کسی فنکار کے مطالعہ کے ذریعہ یہ جان سکتے ہیں کہ اس کے طرزِ احساس کو مخصوص شکل دینے میں ان تاریخی واقعات کا کیا عطیہ ہے۔ کسی موضوع پر لکھنے نہ لکھنے کا مسئلہ فنکار کا ذاتی مسئلہ ہے۔ ممکن ہے اس لیے نہ لکھا ہو کہ موضوع اس کے مزاج کے مطابق نہ ہو، اسے پسند نہ ہو، موضوع کو وہ آرٹ کا موضوع سمجھتا ہی نہ ہو، ممکن ہے وہ لکھنا چاہتا ہو لیکن اسے مناسب فارم نہ ملا ہو۔ پھر انسانی تخیل بھی چونکہ انسانی ہے، اس کی بھی چند حدود ہیں، پھر ادب کا دائرہ عمل بھی لامحدود نہیں۔ ادب وہی کام کرتا ہے جو اس کے اختیار میں ہوتا ہے اور جس کے کرنے کا وہ اہل ہوتا ہے۔ ادب سے چند کام لیے جاسکتے ہیں، چند کام نہیں لیے جاسکتے۔ فنکار بھی اپنا دائرہ عمل منتخب کرتا ہے۔ شاعری کی بجائے وہ نثر لکھتا ہے اور نثر میں بھی ناول یا ڈرامے کی بجائے افسانہ کو پسند کرتا ہے اور افسانے بھی اپنے تخلیقی مزاج اور شخصیت کے مطابق لکھتا ہے۔ اگر افسانہ نگار چاند کے سفر پر افسانہ نہیں لکھتا تو کوئی گناہ نہیں کرتا۔ یہ کہہ کر کہ اُس کے تخیل کی اڑان رنڈی کے کوٹھے تک ہے، ہم کونسا ادبی مسئلہ سلجھاتے ہیں۔ اس طرح تو یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ گاندھی جی کے ہوتے ہوئے گھر کے ملازموں پر کہانیاں لکھنے والا ایک لچر سرگرمی میں اپنا اور دوسروں کا وقت غارت کرتا ہے۔ میں تو یہ بھی کہوں گا کہ ہر وہ شاعر جو زبردہ پر نظم لکھنے کی بجائے ہزتا لوں پر نظمیں لکھتا ہے دشمنِ انسانیت ہے کیونکہ آج سب سے بڑا مسئلہ کارخانوں میں چھٹنی کا مسئلہ نہیں بلکہ انسانی آبادی کا مسئلہ ہے جو کسی طرح کنٹرول ہی میں نہیں آ رہا۔ فنکار کا کام گرد و پیش کی زندگی کو آرٹ کے لیے سازگار بنانے کا کام ہے اور اگر گرد و پیش کی پوری زندگی آرٹ کے لیے سازگار نہیں بنتی تو اس کا صاف مطلب یہ ہے کہ آرٹ کی چند حدود ہیں۔ فنکار زیادہ سے زیادہ یہ کر سکتا ہے کہ اپنے ذہن کو کھلا اور اپنی شخصیت کو اتنی کشادہ بنائے کہ چاک سے لے کر خدا تک کی سمائی اس میں ہو سکے۔ ستال دال نے بتایا ہے کہ پیڑ کی سوکھی شاخ جب نمک کی کان میں گرتی ہے تو نمک کے چھوٹے چھوٹے ذرے اس پر چپک کر اسے بتور کی طرح خوبصورت اور درخشاں بناتے ہیں خارجی دنیا کے واقعات بھی شعور کی راہ فنکار کے تخیل کی کان میں گرتے ہیں اور بتور بن کر نکلتے ہیں۔ لیکن باور رہے کہ یہ عمل سوکھی شاخ پر ہوتا ہے، انیٹ تھر اور لوہے پر نہیں۔ سبھی واقعات بتور بن کر نہیں نکلتے۔ آخر ایسا کیوں ہوتا ہے کہ بڑے تاریخی واقعات موضوعِ سخن نہیں بن پاتے اور عام زندگی کے چھوٹے موٹے واقعات یہ اہلیت پیدا کر لیتے ہیں۔

اس دنیا میں ہر آدمی اپنی ذات میں اک محشر خیال ہے لیکن ہر دوسرے آدمی کے لیے اک ورقِ ناخواندہ۔ فن وہ روزِ دیوار ہے جو زندانِ ذات میں کھلتا ہے۔ انسان کے نہاں خانہ ذات میں جھانک کر ہی ہم اسے بہتر طور پر جان سکتے ہیں۔ ادب انسان اور انسانی مقدّر کو سمجھنے کا ایک ذریعہ ہے۔ انسان کو اچھی طرح سمجھنے کا مطلب ہے اُس کی قوتوں اور اس کی مجبوریوں کا علم حاصل کرنا۔ یہ علم ہماری جذباتی ہمدردیوں کے افقوں کو وسیع

کرتا ہے، اور ہماری تنگ نظری، متشدد دانہ عصبیت، اور خود غرضی اور خود نگری کے حصاروں پر وار کرتا ہے۔ ادب ہمیں انسان کی کمزوریوں اور طاقتوں، فتح مند یوں اور شکستوں، پستیوں اور بلندیوں، المناکیوں اور طرب آفرینیوں کی آگہنی بخشتا ہے۔ اور یہ آگہنی وہ جتنی اپنے موضوع کے ذریعہ بخشتا ہے اس سے کہیں زیادہ فارم کے ذریعہ بخشتا ہے۔ وہ شخص جسے ناول کے فارم اور ناول کے فن پر عبور نہیں، جو واقعات، کہانی اور عمل کے ذریعہ کردار کو پیش کرنے کے آرٹ سے واقف نہیں، اس کی کردار نگاری خام ہوگی، جب کردار نگاری خام ہوگی تو کردار بھی ناقص ہوگا، اور ناول میں جب کردار ہی ناقص، بے جان اور چوبین رہا تو اس میں ہماری انسانی دلچسپی بھی ختم ہوگئی۔ اب وہ ہماری ہمدردیوں کا اہل ہی نہیں رہا، ایسا کردار فنکار کے آدرش داد کا نمائندہ، اس کے نظریہ کا مفسر یا اس کے انقلابی اور لبرل خیالات کا MOUTH-PIECE ہو سکتا ہے، ایسا جیتا جاگتا انسان نہیں ہو سکتا جو ہماری دلچسپی کا مرکز بنے۔ ایسا کردار ہمیں فنکار کے متعلق بہت کچھ بتا سکتا ہے، انسان کے متعلق کچھ نہیں بتا سکتا۔ انسان کی اخلاقی روحانی اور سماجی کشمکش کی آگہنی وہی کردار بخش سکتا ہے جو ہملٹ اور میکیتھ، مادام بواری اور راسکول نیکف کی طرح گہرا، پیچیدہ اور گول ہو۔ اور ایسا کردار اس وقت تک جنم نہیں لیتا جب تک فنکار کو اپنے فن اور فارم پر خلا قانہ قدرت حاصل نہ ہو۔ پریم چند کے تو تمام ناول اُن پاک، صالح اور صحت مند موضوعات پر لکھے گئے ہیں جن کی آرتی پوجا ہمارے معاشرتی نقادوں کا روزانہ کا عمل ہے۔ اس کے باوجود یہ ناول کمزور ہیں کیونکہ اُن کا آرٹ کمزور ہے۔ پریم چند کے برعکس ڈراڈکنس کے ناول پڑھیے۔ وہ بھی پریم چند ہی کی طرح سماجی ناول نگار ہے، کافی جذباتی بھی ہے، فن کے معاملہ میں بہت سلیقہ مند بھی نہیں۔ اس کے باوجود جو لازوال کردار اس نے تخلیق کیے ہیں، جو بے مثال واقعہ نگاری اس کے یہاں ملتی ہے، اور بیانیہ آرٹ اس کے ناولوں میں جن رفعتوں پر پہنچا ہوا ہے، اس کا سراغ بھی ہمارے یہاں نہیں ملتا۔ ڈیوڈ کا پرفلڈ کا ذرا غور سے مطالعہ کیجیے اور دیکھئے کہ کردار نگاری، واقعہ نگاری اور مواد کی پوری فنکارانہ پیش کش میں ایک وکٹورین ناول نگار بھی کتنا جدید ہو سکتا ہے۔ ڈکنس کا آرٹ اتنا بڑا ہے کہ اس کی اصلاح پسندی، سماجی مقصدیت اور جذباتیت تنکوں کی طرح اس کے فن و تخلیق میں بہتی رہتی ہے۔ ناول کی عمارت عظیم، فلک بوس اور پُر جلال ہو تو لوگ ادھر ادھر دیواروں کی دراڑوں اور شکستہ محرابوں کی طرف انگشت نمائی نہیں کرتے۔ ہماری ناولوں کی دیواریں کبڑی اور چھت پھونس کی ہوتی ہے لیکن اس پر جھنڈا انسانیت دوستی کا لہراتا ہے اس لیے عقیدہ مند لوگ جھنڈے کو سلام کرتے ہیں اور پھونس کی جھوپڑی پر نظر نہیں کرتے۔ سماجی تحریکات کے مقدس آستاتوں پر قارئین کی جبین نیاز کو جھکوانے کا رویہ فنکار کی طاقت نہیں، کمزوری ہے۔ سماجی بھلمنسائی کے آسن پر تو جو بھی بیٹھے گا لوگ اس کے چرن چھوئیں گے۔ لیکن فنکار ایسے آسن پر نہیں بیٹھتا۔ وہ تو فن کی پُر چیخ راہوں پر سفر کرتا ہے اور اُن دیکھی اور انجانی دنیاؤں کی دریافت کرتا ہے۔ ان راہوں پر اگر اسے انسان دوستی اور سماجی خیر خواہی کے نیک اندیشوں سے ہاتھ دھونا پڑے تو وہ ہاتھ دھولیتا ہے۔

موضوع اور مواد کا تعلق چونکہ زندگی اور خارجی دنیا سے ہے اس لیے اس کی بحث قدرتی طور پر اخلاقیات اور سماجیات کی حدود میں داخل ہو جاتی ہے، جبکہ ہیئت کی بحث کو جمالیات تک محدود رکھا جاسکتا ہے۔ ادب پر

جمالیات اور سماجیات دونوں کے دعوے ہمیشہ شدید رہے ہیں۔ کبھی ایک پر زیادہ زور دیا جاتا ہے کبھی دوسرے پر۔ ادبی تاریخ اسی کشمکش کی دستاویز ہے۔ جب کسی ایک دعوے پر اصرار غلو کی حد تک پہنچتا ہے تو ردِ عمل کے طور پر ایسے رجحانات جنم لیتے ہیں جو دوسرے دعوے پر اصرار کرتے ہیں۔ بڑا ادب دونوں میں توازن قائم رکھنے سے پیدا ہوتا ہے۔ اواں گار و توازن کی بجائے بغاوت اور اجتہاد سے کام لیتا ہے، اسی لیے اس کے یہاں تجربوں کی ریل پیل ہوتی ہے۔ بڑا ادب، تجربہ، بغاوت اور اجتہاد سے کام لیتا ہے، لیکن ساتھ ہی اُن سے بلند ہو کر اُس توازن کو پالیتا ہے جسے روایت پسند کھو چکے ہوتے ہیں اور اواں گار دپا نہیں سکتے۔

فنکار یہ توازن پیدا کرتا ہے، لیکن اس کی بنیادی دلچسپی موضوع میں نہیں ہوتی بلکہ ہیئت میں ہوتی ہے۔ فی الحقیقت وہ اپنے موضوع کے پیچھے اتنی مغز پاشی نہیں کرتا جتنی مثلاً نقاد کرتے ہیں۔ اس موقع پر موضوع اور مواد میں فرق کرنا ضروری ہے۔ سمجھئے کہ کسی نظم کا موضوع جنگ ہے۔ لیکن جیسا کہ براڈ لے نے بتایا ہے موضوع نظم کے اندر نہیں ہوتا، نظم کے باہر ہوتا ہے۔ نظم کے اندر تو جنگ کے متعلق فنکار کے خیالات، احساسات، تجربات اور واقعات ہوتے ہیں۔ یہ سب مل کر نظم کا مواد تشکیل دیتے ہیں۔ یہ تو قاری ہے جو نظم پڑھ کر کہتا ہے کہ نظم کا موضوع جنگ ہے، یا نظم جنگ پر لکھی گئی ہے۔ نظم کا عنوان اگر جنگ ہے تو ہم سمجھنے لگتے ہیں کہ اس کا موضوع بھی جنگ ہے۔ جنگ کا عنوان پڑھ کر ہمارے ذہن میں چند خیالات اور تاثرات پیدا ہوتے ہیں جو لفظ جنگ کے دیئے ہوئے ہوتے ہیں۔ ہم سمجھتے ہیں کہ نظم میں ایسے ہی خیالات یا تاثرات کا بیان ہوگا جنہیں جنگ کے لفظ سے ہم منسوب کرتے ہیں۔ لیکن نظم میں اُن خیالات کا بیان نہیں ہوتا جو جنگ کا لفظ ایک عام آدمی کے ذہن میں پیدا کرتا ہے۔ نظم اُن خیالات اور تاثرات کا بیان ہوتی ہے جو شاعر کے خود کے ہیں۔ گویا نظم کا مواد وہ خیالات، تجربات، تاثرات اور واقعات ہوتے ہیں جو شاعر کے اپنے ہوتے ہیں۔ یہ نظم کا مواد ہے۔ اور جیسا کہ براڈ لے نے بتایا ہے کہ یہ مواد نظم کا موضوع نہیں، اور موضوع کی ضد فارم نہیں بلکہ پوری نظم ہے۔ یعنی نظم تشکیل پاتی ہے مواد اور زبان سے جو باہم مل کر فارم کی تشکیل کرتے ہیں۔ گویا موضوع ایک الگ چیز ہے، اور نظم، مواد اور فارم دوسری چیز۔ چنانچہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ مسجد قرطبہ کا موضوع مسجد قرطبہ ہے، لیکن نظم کا مواد زمان و مکان پر شاعر کا فلسفیانہ تفکر، فن اور عقیدہ کے مسئلہ پر چند خیالات، مسجد کے بے شمار ستونوں کا ذکر، شام اور دریائے کبیر کی روانی کے چند مناظر، اور ایک پوری تہذیب اور تمدن سے شاعر کے جذباتی لگاؤ کے بیان پر مشتمل ہے۔ یہ مواد ایک ایسے اسلوب اور ایسی زبان میں بیان ہوا ہے جو خود شاعر کی اپنی ہے۔ گویا نظم کا فارم، نظم کی زبان، اسلوب اور مواد ہے، لیکن نظم کا موضوع مسجد قرطبہ ہے لیکن اس کا مواد مسجد کے علاوہ اور بہت سے عناصر پر مشتمل ہے۔ یہ مواد اور فارم مل کر پوری نظم بنتی ہے۔ صاف بات ہے کہ نظم کی شعری قدر POETIC VALUE موضوع میں نہیں رہی بلکہ موضوع کی ضد یعنی ”پوری نظم“ میں رہی ہے۔ مسجد قرطبہ پر ایک نہیں دوسری بھی سینکڑوں نظمیں لکھی جاسکتی ہیں۔ وہ کامیاب بھی ہو سکتی ہیں اور ناکام بھی۔ لہذا موضوع نظم کی قدر و قیمت کا تعین نہیں کرتا بلکہ مواد اور فارم گویا پوری نظم سے نظم کی قدر کا تعین ہوتا ہے۔ چاک پر اچھی نظم لکھی جاسکتی ہے اور خدا پر لکھی گئی نظم ناکام اور پھسڑی بھی ہو سکتی ہے۔ گویا موضوع

آرٹ کی قدر نہیں اس لیے موضوع کو لہجہ یا برا، خوبصورت اور بدصورت، صالح اور غیر صالح، عظیم اور حقیر میں تقسیم نہیں کیا جاسکتا۔ ایک حقیر اور غیر دلچسپ موضوع پر شاعر خوبصورت نظم لکھ سکتا ہے۔ لہذا کسی بھی موضوع کے متعلق ہماری پیشین گوئی کوئی معنی نہیں رکھتی۔ شاعر کو موضوعات سمجھانے کی ہماری پوری سرگرمی اپنے معنی کھو بیٹھتی ہے۔ اور فنکار موضوع کو اہمیت نہ دینے میں حق بجانب ہیں۔ سماجی نا انصافی کے موضوع پر ڈکنس اور پریم چند دونوں نے لکھا۔ لیکن ڈکنس پریم چند سے بڑا فنکار ہے کیونکہ ڈکنس کا مواد اور فارم دونوں پریم چند سے بہتر ہے۔ فنکار کے لیے اور نقاد کے لیے بھی سماجی نا انصافی ایک اخلاقی قدر ہو سکتی ہے، جمالیاتی قدر نہیں۔ اسی لیے فنکار اس وجہ سے بڑا فنکار نہیں ہوتا کہ اس نے جنگ، امن، قومی آزادی اور انقلاب جیسے اہم اور شاندار موضوعات پر قلم اٹھایا۔ یہ موضوعات اس کی بڑائی کا تعین نہیں کرتے۔ ضروری نہیں کہ قومی شاعر بڑا فنکار بھی ہو۔ فنکار کی بڑائی کا تعین اس کا فن ہی کر سکتا ہے۔ فنکار کی جدوجہد موضوع کے انتخاب سے زیادہ فارم کی تکمیل کے لیے ہوتی ہے۔

فن میں تازگی اور توانائی آتی ہے اظہار و بیان کے نئے وسائل کی تلاش سے وہ جو نئے احساس کے لیے اظہار کے نئے وسائل کی تلاش میں نہیں نکلا وہ کسی نئے افق کی دریافت بھی نہیں کر سکے گا۔ جدت پسندی پر ناک بھوں چڑھانا تصبیح اوقات ہے کیونکہ کمزور لکھنے والے کی تحریر اس کی جدت پسندی کی وجہ سے نہیں بلکہ محض اس وجہ سے کہ وہ لکھنے والا ہی کمزور ہے، ختم ہو جائے گی۔ اس کے برعکس طاقتور فنکار کی جدت پسندی اور ہیئت و اسلوب کے تجربات تخلیق فن کے نئے امکانات پیدا کرتے ہیں۔ فنکار کا طرز احساس اگر نیا ہے، ایک دور کا زائیدہ ہے تو اس کے اظہار کے لیے اسے ایک نیا فارم بھی پیدا کرنا ہوگا۔ یہ ایک بے معنی بات ہے کہ پرانے فارم میں جدید شاعری ممکن ہے۔ اگر فارم سے مراد بحر، لفظیات، اسلوب، مواد اور مواد کی پیشکش کے پورے تکنیکی عمل سے لی جائے تو پھر لامحالہ نیا احساس نیا فارم لے کر آتا ہے۔ آپ زیادہ سے زیادہ ناول یا نظم کے روایتی ڈھانچہ یا آکار کو برقرار رکھ سکتے ہیں، یا مواد کی پیشکش میں روایتی تلمک کو اپنا سکتے ہیں، یعنی ناول کو جاس یا راب گرائے یا ہیکٹ کے انداز میں لکھنے کی بجائے بالزاک یا ڈکنس کی روایت کو قبول کرتے ہیں، لیکن آپ کا ناول چونکہ ایک نئے عہد کی نئی ہوشمندی کا ترجمان ہے، اس لیے زبان، اسلوب، تشبیہوں، استعاروں، علامات، واقعہ نگاری، کردار نگاری، فضا بندی اور دوسرے بے شمار معاملوں میں نئے طریقوں کو اپنائے گا۔ فنکار کا تجربہ چونکہ اس کا اپنا ہے اور اس کے عہد کا پیدا کردہ ہے اس لیے اس کے اظہار کے لیے اسے ایک ایسا فارم بھی ایجاد کرنا ہوگا جو نئے دور کے آہنگ کا آئینہ دار ہو۔ نئے صنعتی عہد کے ہمے، شہری زندگی کی گھما گھمی، بھاگ دوڑ اور تیز رفتاری کا رخانوں کی چمنیاں، دھواں آلود فضا میں، انسانوں کا سیل بکراں چبھتے چنگھاڑتے ٹرافک کا شور و غوغا، نیون لائٹ میں جگمگاتا شہر غرض یہ کہ نئی دنیا کی ترجمانی کے لیے روایتی اسلوب کافی نہیں ہے۔ ایلین نے تو یہاں تک کہا ہے کہ ہمیں ہمارے اوزان و عروض میں صنعتی عہد کے ردھم کو سامنا ہوگا۔ سب سے پہلے بادیئر نے اپنی ان نظموں میں جو اس نے پیرس پر لکھیں، شہری فضا کو شاعری میں جذب کرنے کی کوشش کی۔ ایلین آڈن رابرٹ لاویل اور دوسرے بے شمار جدید شاعروں کے یہاں نئے صنعتی تمدن کی نبض کی دھڑکن کو ان کی شاعری کے رنگ و آہنگ میں محسوس کیا جاسکتا ہے۔ کیا ہم

جدید اردو شاعری کے متعلق یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس نے نئے صنعتی تمدن کے آہنگ کو جذب کرنے کے لیے فارم میں انقلابی تبدیلیاں کی ہیں؟ اس سوال کا جواب دینے کے لیے ایک علیحدہ مضمون درکار ہے۔ سر دست تو میں صرف اتنا کہہ سکتا ہوں کہ جدید شعور کی ترجمانی کے لیے ضروری ہے کہ شاعری اور نثر کے فاصلوں کو کم سے کم کیا جائے۔ یہ بات نثری نظم لکھنے سے بالکل مختلف ہے۔ میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ شاعری کو نثری اظہار و بیان کے تمام وسائل پر قدرت حاصل ہونی چاہیے، اور اسے نثری اسلوب کو زیادہ شاعرانہ شدت کے ساتھ پیش کرنا چاہیے۔ جس طرح زرعی تمدن کا بہترین اظہار شاعری میں ہوا ہے اسی طرح صنعتی تمدن نے اپنے اظہار کے لیے نثر کا سب سے زیادہ استعمال کیا ہے۔ ناول، افسانہ اور نثری ڈرامے کی مقبولیت کی یہی وجہ رہی ہے۔ چونکہ اردو میں نثری روایت اتنی توانا نہیں جتنی کہ شاعری کی روایت رہی ہے، اس لیے جدید اردو شاعری بھی نثری بیانیہ کے اُن مختلف اسالیب سے بہرہ مند نہیں ہو سکی جو صنعتی تمدن کی گھما گھمی کی آئینہ داری کے لیے دوسری ترقی یافتہ زبانوں کے فنکاروں نے ایجاد کیے ہیں۔ قدیم زمانہ کے علوم متداولہ جیسے اقتصادیات، عمرانیات، نفسیات سیاسیات کی اصطلاحیں اور تراکیب ہمارے شعور کا جزو ہیں۔ صحافت نے تمسخر سے لے کر سنجیدہ تنقید تک کے بے شمار اسالیب ایجاد کیے ہیں۔ ناول اور افسانہ نے حقیقت نگاری اور جزئیات نگاری کے ذریعہ بیانیہ کو نئی پہنائیاں بخشی ہیں۔ ضروری ہے کہ نیا شعری اسلوب اظہار بیان کے ان تمام طریقوں سے بہرہ مند ہو اور ایک ایسا ڈکشن اپنائے جو جدید زندگی کی پہلو دار ترجمانی کے کام آ سکے۔ خطابت اور غنائی پکار کی اپنی اہمیت ہے لیکن علامتیت اشاریت، طنز، مزاح، قول محال، جزر، بیانیہ، بے تکلف بات چیت اور ڈرامائی خود کلامی وغیرہ چند ایسی شعری خصوصیات ہیں جو ہمارے یہاں اپنے عدم وجود سے نمایاں ہیں۔ ہم شعر کو نثر کے قریب لانا چاہتے ہیں تو نثریت کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اچھے شعر کی ایک پہچان یہ بھی بتائی گئی ہے کہ وہ نثر سے زیادہ سے زیادہ قریب ہو لیکن نثری نہ ہو۔ ہم نثریت سے بچنے کی کوشش کرتے ہیں تو خطابت کی میڑھیاں چڑھتے ہیں یا پھر گنجگ اور تعقید کے جنگل میں کھو جاتے ہیں۔ شاعری کی بات جانے دیجیے۔ افسانہ نے ابھی بیانیہ کی پہنائیوں کو پورے طور پر کھنگالا نہیں تھا کہ شعریت زدہ بحر لطیف کا شکار ہو گیا۔ دل کے بخارات کا بیان اتنا مشکل نہیں جتنا کہ کافی کے پیالے سے اٹھتی ہوئی بھاپ کو ایک نوکیلے استعارے کے ذریعہ سڈول جملہ میں بیان کرنا۔ معمولی کو غیر معمولی اور اسفل کو رافع بنانا فنکاری کا اعجاز ہے۔ پہاڑ کی چوٹی پر سفید ریش بزرگ کے منہ سے موجود و لاموجود اور زمان و مکان پر خلیل جبرانی تقریر کرانا اتنا مشکل نہیں جتنا تانگہ والے کی بازاری گفتگو کو خوبصورت اور دلچسپ بنانا۔ کہنے کا مطلب یہ کہ جدیدیت کی اتنی بڑ بونگ کے باوجود صنعتی دور کا تمدن جدید ہمارے یہاں اپنا شعری اور نثری فارم پیدا نہیں کر سکا۔ تھک ہار کر ہم تو یہ کہنے لگے ہیں کہ جدیدیت مرگنی حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ صنعتی تمدن کو اپنے ترجمان شاعر کا ابھی تک انتظار ہے!

احتجاجی ادب کا مسئلہ

بتخانہ چیر

وارث علوی

گجرات اردو سہتیہ اکادمی، گاندھی نگر



احتجاجی ادب کا مسئلہ

تاج محل دیکھنے کی چیز ہے سو آدمی اسے دیکھتا ہے اور بار بار دیکھتا ہے اور اس کو دیکھنے کا انداز بالکل میر کا ہوتا ہے۔ دیر تک میں اسے دیکھا کیا۔ حسن کا تجربہ اتنا شدید ہوتا ہے کہ نظارگی میں نظر غائب ہو جاتی ہے تو پھر نقطہ نظر کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ لیکن کچھ لوگوں پر نقطہ نظر اتنا حاوی ہوتا ہے کہ وہ نظارگی کے لطف سے آشنا ہو ہی نہیں سکتے۔ آرٹ، تعصبات کی دیواریں توڑ دیتا ہے اور ذہن فن کی نادرہ کاری کے حضور ایک عالم سپردگی میں تجربہ حسن کو جذب کرتا رہتا ہے۔ ایک عام آدمی کا ذہن عموماً شدید تعصبات سے پاک ہوتا ہے کیونکہ کارزار حیات میں اسے اتنی فرصت ہی نہیں ہوتی کی تعصبات کو پالتا پوستار ہے۔ چنانچہ امریکہ کا ٹیپی، فرانس کی سکول ٹیچر، بنگال کا بابو، ہریانہ کا جاٹ اور زیوروں میں لدی پھندی مارواڑ کی عورتیں موسم سرما کی خوشگوار دھوپ میں تاج کو چمکتا دیکھ کر خوش ہو جاتی ہیں۔ حیران و ششدر وہ عالم انبساط میں اسے دیکھتے رہتے ہیں۔ اُن کے پاس نقطہ نظر نہیں محض نظر ہوتی ہے جو مشاہدہ میں گم ہو جاتی ہے۔ لیکن کچھ لوگ ایسے بھی ہوتے ہیں جو تاج کا مشاہدہ نقطہ نظر سے کرتے ہیں۔ مثلاً جن سنگھی نقطہ نظر یہ دیکھتا ہے کہ تاج کا بنانے والا شاہ جہاں نہیں کوئی ہندو بادشاہ ہوگا۔ کمیونسٹ کا نقطہ نظر یہ ہوتا ہے جیسا کہ خروٹچیف نے بیان کیا تھا کہ عوام کی کتنی محنت اور دولت ضائع گئی۔ کمیونسٹ ہی کی طرح UTILITARIAN یہ سوچے گا کہ اتنا پیسہ دھرم شالہ یا اسپتال پر لگایا جاتا تو کام لگتا۔ ساحر لدھیانوی جو کچھ سوچتے ہیں اس سے تو ہم واقف ہی ہیں۔ دراصل یہ لوگ جو دیکھنے کی چیز ہے اسے دیکھ ہی نہیں رہے۔ اُنہی لوگ تو دکھا رہے ہیں اپنا نقطہ تصور دیکھنے، سنگیت سننے، شعر پڑھنے، یعنی وہ جو سرچشمہ حسن و نشاط ہے، اس کے حضور بیٹھنے کے کچھ آداب ہیں۔ یہ لوگ ان آداب سے واقف نہیں۔ مارواڑی عورتیں اور ہریانہ کے جاٹ واقف ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ عام آدمی بڑی حد تک سیدھا سادا ہوتا ہے۔ جب کہ عوام کا ڈی مے گاگ اور آئی ڈیو لوگ فنا تک ہوتا ہے۔ فنا تک کی ایک نشانی تو یہ ہے کہ وہ وہاں بھی ایک تنگ و تاریک ذات کے حصا سے باہر نہیں نکلتا جہاں ذات کا فنا ہو جانا افضل ہے۔

ساحر لدھیانوی کی شاعری باوجود اس کے کہ وہ عقوان شباب کی حدود سے باہر نہیں نکل سکے، مجھے پسند ہے لیکن ان کی نظم تاج محل کے متعلق میں زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتا ہوں کہ یہ ایک عامیانہ اور بازاری نظم ہے۔ بازاری کے معنی سمجھنے کے لیے ایک واقعہ پر غور کیجیے۔ ایک خوبصورت لڑکی سکوائر کی چھپلی سیٹ پر ایک جوان لڑکے کے کندھوں پر ہاتھ رکھے بیٹھی ہوئی تھی۔ بازار میں بھیڑ تھی اور سکوائر آہستہ چل رہا تھا۔ ہر کس و ناکس کی نظر اس جوڑے

پر پڑتی تھی۔ دو تین ادبائش نو جوان قہقہے لگاتے گذر رہے تھے۔ سکوتر جب اُن کے قریب سے گذرا تو ان میں سے ایک زور سے چلایا ”ٹیکسی“ اور اس کے ساتھی زور زور سے ہنسنے لگے۔ بازاری زبان میں ٹیکسی کا مطلب ہے رنڈی جسے کوئی بھی روک کر سوار ہو سکتا ہے۔ اب اس لڑکی نے ان لوگوں کا کچھ بھی بگاڑا نہیں تھا۔ اس کا قصور صرف یہ تھا کہ وہ خوبصورت تھی اور اپنے ساتھی کے ساتھ سکوتر پر بیٹھی ہوئی تھی اور حسن جوانی اور مسرت کا مجسمہ نظر آرہی تھی۔ اس ادبائش نو جوان کے دل میں نہ جانے کون سے غم و غصے اور حراماں نصیبی کا طوفان تھا جو ایک فحش چیخ کی صورت میں ظاہر ہوا۔ ساحر کی نظم تاج محل بھی ایک ایسی ہی فحش چیخ ہے۔ وہ اس معنی میں فحش ہے کہ ایک اعصاب زدہ نو جوان جو اپنے اندرونی بھراؤ کا سبب نہیں جانتا ایک خوبصورت مقبرے اور ایک ایسے بادشاہ کو جس نے اس کا کچھ نہیں بگاڑا اپنے غم و غصے کا ہدف بناتا ہے۔ اہلیت نے ہملٹ پر تنقید کرتے ہوئے بتایا ہے کہ ہملٹ کا اندرونی اضطراب اس معروض سے یعنی ہملٹ کی ماں ملکہ گرٹریڈ سے جو اس اضطراب کا سبب ہے بہت زیادہ ہے۔ ملکہ گرٹریڈ کمزور ہے اور اس کا گناہ اتنا شدید نہیں جتنا ہملٹ محسوس کرتا ہے۔ ہملٹ کا اندرونی طوفان ملکہ گرٹریڈ کو ایک ہی تھپیڑے میں بہاتا ہوا آگے بڑھ جاتا ہے۔ ساحر کے دل میں سماجی نا انصافی کے لیے جو غم و غصہ ہے اس کے لیے بھی وہ کوئی مناسب معروض تلاش نہیں کر سکے۔ قاری محسوس کرتا ہے کہ شاہجہاں کونا کردہ گناہوں کی سزا مل رہی ہے۔ نو جوان باغی تاریخ کے ساتھ جینے کا سلیقہ کھو بیٹھا ہے۔ اگر شاہجہاں بادشاہ تھا تو بادشاہ ہونا گناہ تو نہیں۔ ہاں بادشاہ اگر ظالم جابر اور نا انصاف ہو تو دوسری بات ہے۔ شاہیت تو پانچ ہزار سال تک دنیا بھر کا واحد سیاسی نظام رہا ہے۔ یہ سمجھنا کہ بادشاہوں کی وجہ سے جمہوریت نہ آسکی بعینہ ویسا ہی ہے کہ کوئی یہ کہے کہ بادشاہ نہ ہوتے تو ہزاروں سال پہلے ہر گچھا میں ٹیلی ویژن ہوتا۔ تاریخی ارتقاء کو آدمی نہ سمجھے تو ایسی ہی بے ٹکی باتیں کرتا ہے۔ ترقی پسندوں کی آخری منزل اشتراک کی سماج کی جنت ارضی ہے۔ لیکن اشتراکیت وجود میں ہی نہ آئی اگر انسانی تاریخ صنعتی تمدن، سرمایہ داری، اجارہ داری اور سامراج کی منزلوں سے نہ گذرتی۔ تاریخ کو اس طرح WISH AWAY نہیں کیا جاسکتا۔ اچھی بری جیسی ہے اس کے ساتھ جینے کے آداب سیکھنے پڑتے ہیں۔ دنیا میں ایسے پاک بازوں کی کمی نہیں رہی جو چاہتے ہیں کہ آدمی بھی بغیر مجامعت کے پیدا ہو تو کیا ہی کہنا، اور کیا ہی اچھا ہوتا کہ آدمی کو بول و ہزار کی جھنجھٹ ہی نہ ہوتی۔ لیکن کیا کیا جائے۔ آدمی کو ان پاک باز انسانوں جیسا خدا ملنے کی بجائے خدا بھی ملا تو وہ ستم ظریف جسے مجامعت کرنے اور بگٹنے موتنے والا جانور پسند آیا۔

اب رہا یہ سوال کہ شاہجہاں نے تاج محل کیوں بنوایا؟ غریبوں کی محبت کا مذاق اڑانے کے لیے یا اپنی محبت کی تشہیر کے لیے۔ دونوں مقاصد اسفل ہیں اور اگر شاہجہاں کے مقاصد یہی تھے تو وہ ایک اسفل کردار کا بادشاہ تھا۔ یہی نہیں بلکہ وہ بے وقوف بھی تھا۔ کیونکہ بے وقوف عورت کا مقصد بھاری جوڑا پہن کر دوسروں کو جلانا ہوتا ہے تو وہ ایسا کہتی نہیں۔ اور تاریخ میں شاہجہاں کے ایسے بیان کی کوئی شہادت نہیں۔ TO ATTRIBUTE MOTIVES شرافت کے بنیادی اصولوں کے خلاف ہے۔ غریب کی شادی میں اگر کوئی بھڑکیلا لباس پہن کر جاتا ہے تو یہ الزام لگانا کہ وہ دوسروں کو مرعوب کرنا چاہتا ہے درست نہیں۔ اس کا مقصد بہت معصومانہ ہو سکتا ہے۔ کیا

ہوا گھر غریب کا ہے، موقع تو شادی کا ہے۔ حسب موقع خوش و محرم لباس کیوں نہ پہنوں۔ پھر قبر ہے تو کوئی تختی لگاتا ہے کوئی مقبرہ بناتا ہے۔ جاں نثار اختر کی قبر کو پکی بنانے اور تختی لگانے کے متعلق بھی تو قبرستان کے منتظمین کے ساتھ جھگڑا ہوا تھا۔ پکی قبر اور بڑے مقبرے میں فرق وسائل کا ہے نوعیت کے اعتبار سے خواہش میں کوئی فرق نہیں اور جہاں تک وسائل کا تعلق ہے مغلوں کے پاس وہ دھن جمع ہوا تھا کہ ملکہ و کٹوریہ تو بیگمات اودھ میں سے ایک ایسی بیگم نظر آتی ہیں جن کا پاندان کا خرچ بھی پورا نہیں ہوتا تھا۔ پھر ادب آرٹ اور تہذیب کی دنیا حسیوں کی نہیں لکھ لوٹوں کی دنیا ہے۔ لکھ لوٹ لاکھ وہاں لٹاتا ہے جہاں ضرورت صرف ایک دمڑی خرچ کرنے کی ہو۔ شاہجہاں مقبرہ بناتا ہے تو پیسہ تو عوام کے پاس ہی جاتا ہے نا۔ مقبرہ بیگار پر تو نہیں بنایا۔ ہاں اگر ان بادشاہوں نے رفاہ عام کے کام نہ کیے ہوتے تو ایسا تصرف مورد اعتراض ٹھہرتا لیکن رفاہ عام کا قیاس ہمیں ہمارے زمانہ کے کاموں سے نہیں کرنا چاہیے۔ جب چھاپہ خانہ ہی نہ ہو تو گاؤں گاؤں محلہ محلہ کتب خانوں اور مدرسوں کی بات بے معنی ہے۔ چھوٹے موٹے دواخانے ہو سکتے ہیں۔ لیکن اسپتال ایک جدید ادارہ ہے، جو تعلیم یافتہ عملہ کے بغیر ممکن نہیں۔ پرانا زمانہ ہماری طرح بڑے اداروں کا زمانہ نہیں تھا۔ زندگی سیدھی سادی تھی اور لوگ اناج کپڑا دوا دارو کے معاملہ میں خود کفیل ہوتے تھے۔ تعلیم گھروں پر ہوتی تھی اور مدرسوں کا نظام بھی آج کی یونیورسٹی کی طرح پیچیدہ نہیں تھا۔ ہمارے شہر بڑے ہیں اور ہم شہروں میں میلوں کا فاصلہ طے کرتے ہیں کیونکہ ہم پٹرول کے عہد میں جیتے ہیں۔ اگر پٹرول نہ ہو تو ہم شہروں کا نظم و نسق بھی قائم نہیں رکھ سکتے۔ اس سے پیشتر کہ پولیس اور فائر بریگیڈ پہنچے، پورا فساد زدہ علاقہ لاشوں کا انبار اور راکھ کا ڈھیر بن سکتا ہے۔ لہذا بیس ہزار کی آبادی والے آتھنس کی شہری جمہوریت کا مقابلہ کروڑوں کی آبادی والے جمہوری ممالک سے کرنا بھی ایک بے تکی بات ہے۔ نظم و نسق قائم رکھنے کے لیے خود بادشاہوں کو گھڑ سواری کرنی پڑتی تھی اور موقعہ واردات پر پہنچنا پڑتا تھا۔ آج یہ ممکن ہے نہ ضروری۔ امیر فوج یا امیر ریاست دور بیٹھے ہوئے بھی اپنا کام کر سکتے ہیں۔ جب تک بادشاہ گھوڑوں پر سوار جھلکتی دھوپ میں ریگستان عبور کرتے رہے، سلطنت قائم رہی۔ جب تانگہ میں رنڈیوں کو لے کر گلی کو چوں میں گھومنے لگے تو از دتی تا پالم تاریخ وفات سلطنت قرار پائی۔ کہنے کا مطلب یہ کہ کسی کو گردن دنی قرار دینے کے لیے معقول وجوہات ہونی چاہئیں۔ ایسی معقول وجوہات نہ ساحر کے پاس ہیں نہ خروٹچیف کے پاس تھیں۔ لہذا تاج محل کو دیکھ کر خروٹچیف نے جو کچھ کہا وہ کیونسٹ دانشوروں کے دیوالیہ پن کا ثبوت ہے۔ روس میں تاشقند، سمرقند اور بخارا کی تاریخی یادگاروں کے متعلق سیاحتی کتابوں میں جو کچھ لکھا جاتا ہے وہ تاریخ کی ایسی مسخ شدہ شکل ہے کہ معلوم ہوتا ہے روس میں ہر مورخ پر ویسراوک کی ذہنیت کا آدمی ہے۔ کیونسٹوں کے نزدیک تاریخ تو انقلاب ہی سے شروع ہوتی ہے۔ باقی جو کچھ تھا جانگلو پن اور بربریت تھی۔ فنانسزم چاہے کیونسٹوں کا ہو، چاہے جن سنگھیوں کا، تاریخ کو ہمیشہ لبوہان کرتا رہا ہے۔ فن پارے کی تخلیق کا سبب مصرع طرح سے لے کر طرح دار لونڈی کچھ بھی ہو سکتا ہے۔ آرٹ سے لطف اندوز ہونے کے لیے فنکار کے مقصد کی آگہی ضروری نہیں، اور ویسے بھی کسی کی نیت سے کون واقف ہو سکتا ہے تاوقتیکہ نیت کا اظہار نہ ہو۔ فنکار کے پاس دولت تخلیق ہوتی ہے اور شعر گوئی کا شوق فضول۔ شاہجہاں کے پاس

دولت دنیا تھی اور عمارتیں بنانے کا شوق۔ اب آپ کا اور میرا کام تو یہ رہ جاتا ہے کہ ہم شعر پڑھیں اور تاج دیکھیں۔ آخر تاج محل مظہر حسن و محبت ہے۔ قتل گاہ نہیں۔ فتور تاج محل میں نہیں، اس آدمی کی چشم تخیل میں ہے جو سقف و بام پر غریبوں کے خون کے دھبے دیکھتا ہے۔ ایسا تخیل بیمار ہوتا ہے کیونکہ وہ حقیقت کو دیکھ نہیں پاتا، اور حقیقت اس کے مخبوط الحواس ذہن کی پر چھائیوں میں گم ہو جاتی ہے۔ شاعری میں گلی لاشوں، گدھوں اور قبرستانوں کا ذکر نظم کو بیمار نہیں بناتا، بلکہ بیمار نظم وہ ہوتی ہے جس کا مرکزی احساس بیمار ہوتا ہے۔ آندر یو مارویل کی نظم ”نٹ کھٹ حسینہ کے نام“ کا حوالہ دے کر ایلیٹ نے بتایا ہے کہ گو نظم میں موت، قبر اور گلتی لاشوں کا ذکر ہے۔ لیکن نظم کا بنیادی احساس زندگی مسرت اور حسن کا احساس ہے۔ شاعر اپنی شوخ محبوبہ سے کہتا ہے کہ وہ اپنے خوبصورت بدن کو عصمت مآبی کی خاطر کب تک بچائے رکھے گی۔ ایک وقت وہ آئے گا جب وہ قبر میں کیڑوں کی خوراک بنے گا۔ یہی تو وقت ہے کہ اس سے سیراب ہوا جائے۔ ساحر کی نظم کا بنیادی احساس بیمار ہے کیونکہ وہ ایک ایسے مخبوط الحواس اور افسردہ خاطر ذہن کا زائیدہ ہے جو کہیں بھی ہو، جام مسرت کو زہر ناک کر سکتا ہے۔ اگر ساحر ایک ایسی نظم لکھتے جیسی کہ دوئم درجہ کے کم سواد شاعر یتیم کی عید، مفلس کی دیوالی، تاج ایک بھوکے کی نظر میں، تو بات دوسری ہوتی۔ بھوکے آدمی کو تاج کریم کیل نظر آتا تو طنز کا لطف بھی پیدا ہو سکتا تھا۔ خدا نے زندگی کو برداشت کرنے کے لیے آدمی میں جس ظرافت بھی رکھی ہے۔ آدمی المناک ترین واقعہ پر بھی ہنس سکتا ہے اور قہقہہ زندگی کی علامت ہے۔ افلاس، غربت، بھوک پر نظیر اکبر آبادی کی نظمیں اسی لیے اول درجہ کی نظمیں ہیں کہ ان میں مزاح جذباتیت پر غالب ہے۔ دوسرے شاعر ان موضوعات پر لکھتے وقت روتے بسورتے ہیں۔ وہ اتنا نہیں دیکھ سکتے کہ عید اور دیوالی کے روز غریب سے غریب آدمی بھی خوشیال مناتا ہے۔ وہ خواہ مخواہ اس غم میں ہلکان ہوتے ہیں جو غریب آدمی کا نہیں، محض ان کے ذہن کا زائیدہ ہے۔ تہواروں کا لطف تو غموں سے نہیں غریبوں سے پوچھیے۔ امیر کا تو ہر روز روز عید اور ہر شب شب برات ہوتی ہے، اسی لیے تہوار کوئی نیا پن نہیں رکھتے۔ لیکن غریب کے لیے تو عید سال میں ایک بار ہی آتی ہے۔ یہی دن نئے کپڑوں اور نئے جوتوں کا ہوتا ہے۔ دیوالی کا دن دیے جلانے اور ہولی کا دن رنگ اچھالنے کا ہوتا ہے۔ پاپی پیٹ کو بھول کر آدمی جس طرح ناچتا کودتا اور اچھلتا ہے اسے دیکھ کر اس قوت حیات کا احساس ہوتا ہے جسے غربت محنت بیماری اور غم مغلوب نہیں کر پاتے۔ شاعروں کو آدمی باسیوں کے میلوں ٹھیلوں میں جا کر دیکھنا چاہیے کہ برہنہ پا وہ میلوں کی مسافت طے کرتے ہیں اور تمام رات ڈھول کی دھمک اور بانسری کے سروں پر کیسے پر جوش اور ولولہ خیز ناچ ناچتے ہیں۔ جوان لڑکیاں سستے آئینوں اور کنگھیوں کو جس شوق سے خریدتی ہیں۔ اتنے شوق سے کسی کروڑ پتی کی بیوی نے بھی کیا شاپنگ کی ہوگی۔ حقیقت جیسی ہے اسے دیکھنا چاہیے اور ٹھیک سے دیکھنا چاہیے۔ مفلس کی عید اور غریب کی دیوالی والے شاعر حقیقت کو نہیں اپنے ذہن کی پر چھائیوں کو پیش کرتے ہیں۔ بہر حال کہنے کا مطلب یہ کہ اگر ساحر تاج محل ایک غریب بھوکے کی نظر میں قسم کی نظم لکھتے تو اس پر دوسرے ڈھنگ سے غور ہوتا۔ لیکن تاج کو دیکھ رہا ہے ایک نوجوان عاشق جو اپنی محبوبہ کے ساتھ شام گزارنے آیا ہے۔ بس اتنی سی بات سے نظم ایک دوسرے انداز کی نظم بن جاتی ہے۔ بھوکے بھجن نہ ہو تو پھر پریم کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ بھوکا چاند اور سورج کو

کس نظر سے دیکھتا ہے وہ نظیر اکبر آبادی جانتے ہیں اس لیے وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ بھوکے کی نظر سے کون کون سی چیزوں کو دیکھا جاسکتا ہے۔ چنانچہ جب وہ دنیا کے سیر سپائے کو نکلتے ہیں تو بھوکے کی صحبت پسند نہیں کرتے۔ نو جوان اپنے محبوب کے ساتھ تاج محل دیکھنے آیا ہے، تو وہ غریب تو ہو سکتا ہے لیکن بھوکا نہیں۔ اگر بھوکا ہوتا تو اس کی باتوں کا دوسرا رنگ ہوتا۔ اگر وہ کہتا کہ تاج محل تو مجھے تو نظر آتا ہے تو ہم اس کی بات سمجھ سکتے۔ لیکن نو جوان تو اپنی محبوبہ سے دوسری ہی بات کہہ رہا ہے وہ محبوب سے کسی دوسری جگہ ملنے کو کہہ رہا ہے کیونکہ وہ سمجھتا ہے کہ بزم شاہی میں غریبوں کا گذر کوئی معنی نہیں رکھتا۔ نو جوان پر اپنے غریب ہونے کا احساس اس قدر حاوی ہے کہ وہ خلل دماغ کی حالت میں پہنچ گیا ہے۔ باوجود اس کے کہ وہ دیکھتا ہے کہ تاج محل کے گوشہ گوشہ میں لوگ جوتیاں پٹختے پھر رہے ہیں، اور بچے کھیل رہے ہیں اور عورتیں لنچ باکس سے کھانا نکال رہی ہیں، اس کے ذہن سے بزم شاہی اور سطوت شاہی کا اثر دور نہیں ہوتا۔ ایسی فضا میں اگر کسی کو شاہجہاں کا خیال آتا بھی ہے تو ایک پُر جلال بادشاہ کے طور پر نہیں بلکہ ایک کریم النفس بزرگ کے طور پر جس کے فیض کا چشمہ آج تک جاری ہے اور وہ ایک مہرباں باپ کی طرح لینا ہوا دیکھتا رہتا ہے کہ لاکھوں لوگ آتے ہیں اور اپنے دامن کو مسرت کی کلیوں سے بھر جاتے ہیں۔ لیکن غریب نے نہیں بلکہ غریب کے مبالغہ آمیز احساس نے نو جوان کو اس قدر اعصاب زدہ کر دیا ہے کہ اسے بادشاہ کے نام ہی سے چڑھ گئی ہے۔ شاہیت اس کے لیے تاریخی فینو مینا نہیں بلکہ شخصی حادثہ بن گئی ہے۔ گویا دنیا کے بادشاہوں نے خاص طور پر اسے ستانے اور غریب رکھنے کے لیے جہنم لیا تھا۔ یہ نو جوان آہستہ آہستہ اس تناظر کو کھو رہا ہے جس کے بغیر آدمی کا روبرو جہاں کو سمجھ ہی نہیں سکتا۔ اس کی نظر نظریہ میں گم ہو رہی ہے اور نظریہ اتنا تنگ اور یک طرفہ بن رہا ہے کہ وہ زندگی کے رنگارنگ مظاہر کی گرفت نہیں کر سکے۔ وہ وہی سمجھے گا جو وہ سمجھنا چاہے گا اور وہی دیکھے گا جو اس کا پُر فریب ذہن اسے دکھائے گا۔ غریبی اس کے لیے ایک سماجی صورت حال نہیں بلکہ ایک نفسیاتی پیچیدگی بن گئی ہے اور وہ سمجھتا ہے کہ وہ دنیا کا پہلا اور واحد غریب انسان ہے۔ جذباتیت، خود ترجمی اور مساکیت اس نفسیاتی الجھن کی علامات ہیں۔ وہ غربت کے زخم کو کرید کرید کر مزے لیتا ہے اور ان لمحات مسرت کو بھی جو اسے میسر ہیں بے معنی غم و غصہ سے تلخ کام بناتا ہے۔ غریب سے غریب آدمی بھی اپنی محبوبہ کو پا کر خود کو دنیا کا خرم ترین اور خوش قسمت ترین آدمی سمجھتا ہے اور وصل محبوب کے سامنے اسے دنیا کی بردہلت اور ہر مسرت، سچ معلوم ہوتی ہے۔ کیا یہ حقیقت نہیں کہ انسان کی خوشی کا سرچشمہ اقتصادی آسائشیں نہیں بلکہ بھرپور انسانی تعلقات ہیں۔ ایک وہ ہیں جو سنجاب و سمور کی چادر پر بے قرار راتیں گزارتے ہیں اور دوسرے وہ ہیں جو اپنی باہوں میں کائنات کا غم لیے ایک دوسرے سے لپٹ کر پیار کی فیند سوتے ہیں۔ غریب آج کا نہیں، ہزاروں سال پرانا انسانی مسئلہ ہے۔ اس مسئلہ کو حل تو ہونا ہی ہے اور انسان کی پیش قدمی زیادہ منصفانہ سماج ہی کی طرف رہی ہے۔ لیکن میں یہ تسلیم کرنے کو تیار نہیں ہوں کہ جب تک یہ مسئلہ حل نہیں ہوتا انسان انسانی زندگی گزارنے کا اہل نہیں بنتا۔ دنیا کی نوے فی صدی آبادی جو ہزاروں سال سے قلت، غربت اور محنت کی زندگی گزارتی آئی ہے اس کی زندگی نان جوئی کے لیے حیوانی مشقت ہی کی زندگی رہی ہوتی تو وہ ایسی بربریت کا شکار ہوتی کہ بطور انسانوں کے ہم اُن پر غور تک نہ کر سکتے

لیکن باوجود غربت کے ان کی ایک سماجی اور تہذیبی زندگی تھی۔ میلے ٹھیلے تہوار اور رسم و رواج تھے۔ اُن کے اپنے گیت کہانیاں اور ناچ تھے۔ دنیا کے عظیم ترین مذاہب انہی غریب لوگوں میں پھلتے پھولتے رہے ہیں۔ محض اس وجہ سے کہ تاریخ میں انسانی سماج کا ایک بڑا حصہ غربت کی زندگی جیتا رہا ہے میں اسے تہذیبی، اخلاقی، روحانی اور سماجی سرگرمیوں سے محروم دیکھنا پسند نہیں کروں گا۔ نحیف البیان اور فنا پذیر ہونے کے باوجود، نامہربان کائنات اور ایسی دنیا جس میں انسان انسان کا شکاری ہو جانے کے باوجود، آدمی مسرت کی کلیاں چنتا رہا ہے۔ حسن و شباب، وصال محبوب اور لذت جسم برگزیدہ انسانوں کی میراث نہیں۔ عورت سے قریب ہو کر آدمی خدا تک سے دُور ہو جاتا ہے اسی لیے تو دنیا کے اکثر مذاہب خدا دوستوں کو عورت کی لت سے پرہیز کرنے کی تلقین کرتے ہیں۔ ایک کامیاب اور پُر نشاط شب وصال گزارنے کے بعد ایک معمولی آدمی میں بھی جو مردانہ خود اعتمادی سرشاری اور سرور پیدا ہوتا ہے، وہ سخت محنت اور غربت کے باوجود اس کی آنکھوں میں زندگی کے دیوں کی لو بجھنے نہیں دیتا۔ یہ بات منٹو اور بیدی جانتے ہیں۔ ساحر نہیں جانتے۔ وہ تو سمجھتے ہیں کہ عورت ہمیشہ کار اور ہیرے کے خواب دیکھتی ہے۔ بیدی جانتا ہے کہ توانا باہوں کا سہارا مل جائے تو عورت سارے جہاں کے دکھوں کو اپنانے کا حوصلہ رکھتی ہے۔ محنت کش گرانڈیل جو ان زندگی کی صعوبتوں کو جھیلنے کا حوصلہ رکھتے ہیں۔ وہ چھوٹی موٹی کا پودا نہیں ہوتے کہ فرائے بھرتی کار گذر جائے تو افسردہ خاطر ہو جائیں۔ ان کے پاس کچھ نہیں ہوتا اس لیے جو کچھ انھیں ملتا ہے اسے نعمت غیر مترقبہ سمجھتے ہیں اور جو کچھ نہیں ہے اس کی رانگاں تمنا میں قوت حیات صرف نہیں کرتے۔ لہذا ساحر کی نظم کا نو جوان وصال محبوب سے شاد کام نہیں تو قصور تاج محل کا نہیں، خود اس کی بیمار شخصیت کا ہے جو ایک خوبصورت ماحول میں محبوب سے قریب ہونے کے باوجود اپنی غربت کو بھول نہیں سکتی۔ وہ کہتا ہے، میرے محبوب کہیں اور ملا کر مجھ سے۔“ لیکن کہیں اور ملنے سے کیا فائدہ جب کہ وہ جہاں بھی جائے گا اپنے اس ذہن کو ساتھ لے جائے گا جو بنیادی طور پر ایک خود پرست آدمی کا ذہن ہے۔ ایک ایسا ذہن جو اپنی ذات کے حصار سے نکل کر غیر ذات میں، محبوب، آرٹ اور فطرت میں خود کو گم نہیں کر سکتا۔ رمیش مہارشی سے ایک تو نگر نے عرض کی کہ جی چاہتا ہے کاروبار جہاں چھوڑ کر جنگل میں چلا جاؤں۔ مہارشی نے کہا کہ سب کچھ چھوڑ دو گے، اپنا ذہن تو ساتھ لے جاؤ گے۔ خرابی کاروبار جہاں میں نہیں تمھارے ذہن میں ہے۔ ایک زین حکایت ہے کہ ایک بدھ سادھو اور اس کا چیلہ سفر کرتے ہوئے ایک ندی پر پہنچے ایک خوبصورت لڑکی ندی پر نہا رہی تھی۔ اس نے سادھو سے کہا مجھے گود میں اٹھا کر دوسرے کنارے پر پہنچا دو۔ سادھو نے پہنچا دیا۔ چیلہ بہت پریشان ہوا اور دور تک ایک عجیب اضطراب کے عالم میں سادھو کے پیچھے چلتا رہا۔ جب نہر باگیا تو بولا۔ ”یہ تم نے کیا غضب کیا۔ برہم چاری ہو کر ایک نیم برہنہ لڑکی کو گود میں اٹھالیا، سادھو نے کہا۔ ہاں۔ میں نے لڑکی کو اٹھا کر اسے دوسرے کنارے پر چھوڑ دیا، لیکن تم تو ابھی تک اسے اپنے اعصاب پر سوار کیے ہوئے ہو۔“ بعینہ یہی حال نظم کے نو جوان کا ہے۔ وہ کہیں بھی جائے اس کا طبقاتی ذہن اس کے ساتھ ہی رہے گا۔ وہ ہر بات کو موڑ دے کر اپنی غربت یا شاہوں کی سطوت، یا تو نگروں کی نخوت کی طرف لے جائے گا۔ آدمی رات دن اپنے دشمن ہی کا خیال کرتا رہے۔ اس سے بڑھ کر حریف پر دشمن کی فتح کیا ہوگی۔ آدمی کی اس سے بڑی بد نصیبی کیا

ہوگی کہ وہ لمحات جو محبوب سے راز و نیاز کی باتوں کے لیے وقف تھے، وہ بھی ذکرِ رقیب کی نذر ہو جائیں۔ لیکن OBSESSIVE شخصیت کا یہی المیہ ہے کہ وہ اس خیال سے نجات نہیں پاسکتا جو اس کے ذہن پر حاوی ہو گیا ہو۔

ایک بات اور پیش نظر رہنی چاہیے کہ محبت ذات سے غیر ذات کی طرف سفر ہے جس کے نتیجہ کے طور پر آدمی خود کو مرکزِ کائنات سمجھنے کی بجائے جزو کائنات سمجھتا ہے۔ محبت میں آدمی اپنے تجربہ کو دوسرے انسانی تجربات سے منسلک کرتا ہے۔ اسی لیے محبت گیت سنگیت، رقص اور حسنِ فطرت کے پس منظر میں پھلتی پھولتی ہے۔ عورت کو کھاٹ پر لے کر سو جانے کے لیے تو محض کھاٹ ہی چاہیے لیکن محبوب کے ساتھ تہواروں، موسموں، تفریحوں، اور مناظرِ فطرت سے لطف اندوز ہونے کے لیے نہ صرف کھاٹ سے بلکہ اپنی خود پرست شخصیت کے حصار سے بھی باہر نکلنا پڑتا ہے۔ کسی کا ہاتھ ہاتھ میں ہو تو دنیا غم خانہ نہیں رہتی۔ نگار خانہ بھی بن جاتی ہے۔ محبت ندیوں، تالاب کے کناروں، کھنڈروں اور تاریخی عمارتوں میں کیسے گل کھلاتی ہے اس کا تھوڑا بہت اندازہ براؤنگ کی عشقیہ شاعری سے آپ کو ہو جائے گا۔ میں یہ بات قبول کرنے کو تیار نہیں کہ یہ سب پیٹ بھروں کی عیاشیاں ہیں۔ غریبوں کو میں محبت اور انسانیت سے محروم بتانا پسند نہیں کرتا۔ غریب بھی بہر حال انسان ہی ہوتا ہے اور انسانی سطح پر ہی جیتا ہے۔ غیظ و غضب کے ادب کی یہی مصیبت ہے کہ وہ مظلوم کو غیر انسانی اور بہیمانہ سطح پر لا کر احتجاج کرتا ہے۔ غربت میں تو آدمی کا کردار نکھرتا ہے اور اس میں بے نیازی، خود اعتمادی، جفاکشی کی صفات پیدا ہوتی ہیں۔ اسی لیے صوفیوں، درویشوں اور پیغمبروں نے غربت کو پسند کیا ہے۔ مفلوک الحالی البتہ آدمی کو روند کر رکھ دیتی ہے۔ غربت اور مفلوک الحالی میں فرق ضروری ہے۔ چین کے متعلق تو مور او یا نے بتایا ہے کہ اس نے غربتی کے مسئلہ کو اس طرح حل کیا ہے کہ غربت کو عام کر دیا ہے اور اسے طریقہ زندگی میں بدل دیا ہے۔ مادی آسائشوں کی آرزو مندی، بورژوازیت اور مادہ پرستی نہیں تو اور کیا ہے۔ بہر حال کہنے کا مطلب یہ کہ ساحر کی نظر اگر کچلے ہوئے طبقہ کا احتجاج پیش کرتی ہے تو احتجاج کو کامیاب اور اثر آفرین بنانے کے لیے شاعر کو جن وسائل کا استعمال کرنا چاہیے تھا وہ نہیں کر سکا۔ اس نے بندوق غلط آدمی کے کندھے پر رکھی اور غلط چیز کو نشانہ بنایا۔ تاج محل کے سامنے ایک غریب کو اپنی محبوبہ کے ساتھ کھڑا کرنے کی بجائے تاج محل ہوٹل کے سامنے ایک مفلوک الحال آدمی کو اپنے بھوکے بچوں کے ساتھ کھڑا کیا ہوتا تو احتجاج کی وجہ جواز نکلتی۔ سماج میں دولت کی غیر مساوی تقسیم اور نا انصافی کے اتنے مظاہر ہیں کہ انقلابی شاعر کو ایجادِ بندہ سے کام لینے کی ضرورت ہی نہیں۔ مفلوک الحالی آدمی کی زندگی سے کیا سلوک کرتی ہے اور اسے کیسی حیوانی سطح پر جینے پر مجبور کرتی ہے اس کا حقیقت پسندانہ بیان بھی لرزہ خیز ثابت ہو سکتا ہے۔ غربت اور افلاس ایسے مسائل نہیں جن پر آدمی مطمئن ہو کر بیٹھ رہے۔ وہ ادب اہم ہے جو آدمی کی طمانیت کو ضرب پہنچاتا ہے۔ لیکن ایسے ادب کو اپنا مواد سوچ سمجھ کر انتخاب کرنا پڑتا ہے۔ کردار پر ولتا رہیہ کالے کرا سے متوسط طبقہ کا خود پسند نرگسی ذہن دینے سے گھپا پیدا ہوتا ہے۔ اکثر احتجاجی اور انقلابی ادب خطیبانہ لہکار سے کام لیتا ہے۔ اس سے ایک فائدہ یہ ہوتا ہے کہ وہ حکایتی ANECDOTAL یا استدلالی ARGUMENTATIVE طریقہ کار کی راہ میں جو خدشات رہے ہیں

ان سے محفوظ رہتا ہے۔ ساحر نے نظم میں استدلالی طریقہ کار اپنایا۔ تاج محل میں الفت بھری روحوں کا گزر کیوں نہیں ہو سکتا اس کے اسباب بیان کیے۔ ساحر کے دلائل کس قدر عقلی ہیں یہ جاننے کے لیے عقل کی کسوٹی ہی کو کام میں لانا پڑے گا۔ اگر شاعر کا استدلال کمزور ہے تو محض مقصدیت کے نیک ہونے سے کام نہیں چلے گا۔ شاعری میں انہی خیالات کی اہمیت ہے جو یا تو فلسفیانہ سوچ بچار کا نتیجہ ہوں یا ان تجربات سے پھوٹے ہوں جو کم از کم اتنے انسانی تو ہوں کہ بطور انسانوں کے ہم ان میں شریک ہو سکیں۔ شاعر کا ہولناک سے ہولناک تجربہ بھی قاری کو قبول ہوتا ہے۔ بشرطیکہ وہ زندگی کا تجربہ ہو اور شاعر کے انکل انارکسٹ ذہن کی ناگوار خیال آرائی نہ ہو۔ تاج محل کا ARGUMENT درست اور عقلی نہیں ہے۔ اگر شاعر کے پاس زور دار دلائل نہیں تھے تو بہتر تھا کہ وہ جابر شاہیت کے خلاف خطیبانہ نظم لکھتا۔ ظلم و جبر کے خلاف احتجاج اور بغاوت ایک فطری اور جبلتی چیز ہے۔ وہاں فکر و استدلال کی ضرورت نہیں۔

فنکار کا کام محض نقطہ نظر لے کر گھومنا ہوتا تو بات اتنی پیچیدہ نہ ہوتی۔ وہ اخباری بیان اور قارئین کے خطوط میں بھی اپنا نقطہ نظر پیش کر سکتا تھا۔ لیکن اسے تو اپنا نقطہ نظر فن پارے میں سمونا پڑتا ہے اور فن پارے کے مواد کی اپنی جدلیات ہوتی ہے جو نقطہ نظر کے ساتھ ہمیشہ ہمدردانہ سلوک نہیں کرتی۔ اب شاعر ملت ہی کو لیجیے۔ قوم کو بیدار کرنے کے لیے انھوں نے شجاعت اور امانت اور درویشی اور قلندری کے گن گائے۔ طوطا مینا کی جگہ شاہین کی علامت پسند کی تو پلٹنا جھپٹنا، جھپٹ کر پلٹنا، لہو گرم رکھنے کا تھا اک بہانہ، میں لوگوں کو فاشزم نظر آیا۔ جہاں تک پرندوں کی دنیا کی بات تھی بات غلط نہیں تھی، لیکن انسانی سطح پر ایسے مشاغل کو فاشزم کی آگ میں جلے ہوئے لوگ مشکوک نظر وں سے دیکھیں تو ان کی مجبوری ہے۔ علامت کی بھی اپنی جدلیات ہے۔ وہ نئے نئے معنی بھاتی جاتی ہے۔ فنکار کو خیال رکھنا پڑتا ہے کہ علامتی معنی حقیقی سطح پر ایسی الجھن پیدا نہ کریں کہ فنکار کا عندیہ بھڑک ہو۔

شاعری کے لیے انقلاب برائے شعر گفتن اتنا ہی خوب رہا ہے جتنا کہ تصوف۔ خدا اور عورت کی مانند انقلاب بھی شعراء کے لیے ایک MYSTIQUE کا مقام رکھتا ہے۔ شعری تخیل چونکہ استعاروں اور علامتوں کی زبان اور ابہام کے دھند لکوں کی فضاؤں میں حرکت کرتا ہے اس لیے موضوع کی سریت قدغن نہیں بلکہ سمند تخیل کا تازیا نہ بنتی ہے۔ یہ بات فکشن اور ڈراما کی دنیا میں ممکن نہیں جہاں جذباتی اور اخلاقی کشمکش کو اس کی منطقی انتہا تک پہنچایا جاتا ہے۔ ظلم اور نا انصافی کے خلاف مظلوم کی بغاوت اور بغاوت کے زائیدہ غم، غصہ، انتقام، امید اور نشاطِ زیست کی آرزو مندی کے جذبات انسان کے اہم اور توانا جذبات ہیں، اور ان جذبات کی ترجمان شاعری بڑی شاعری کے تمام تخلیقی امکانات رکھتی ہے۔ انصاف، آزادی، مساوات اور انسانی حقوق کے لیے جدوجہد میں شاعر کی دلچسپی کا سراغ مغرب میں رومانی تحریک اور مشرق میں صوفیانہ شاعری کی آزادمنشی میں تلاش کیا جاسکتا ہے شاعر میں جو ایک قسم کی رومانی آدرش پسندی ہوتی ہے وہ ہمیشہ ظالم کے خلاف مظلوم کی اور نظام پیر کے خلاف نظام نو کی بغاوت اور عوام کی بیداری اور طاقت کی پراسراریت اور سرکشوں کی رزم آرائی اور خون شہیداں میں نیا جنم لیتی ہوئی انسانیت سے تخلیقی تحریک پاتی ہے۔ سنبھلی ہوئی خطابت ان موضوعات پر بڑی گلکاریاں کر سکتی ہے۔ ان موضوعات

پر طبع آزمائی کے لیے فکر و فلسفہ سے زیادہ جذبہ کی وارفتگی، بشارتی غنائیت اور تخیل کے اڑان کی ضرورت پڑتی ہے۔ علی گڑھ کے وہ فلسفہ پرست اور اقبال پرست پروفیسر جو جوش کی شاعری کو بے مغز کہتے ہیں وہ اس نکتہ سے واقف نہیں کہ انقلابی شاعر کا سر و کار موضوع کی دانشورانہ وضاحت سے نہیں بلکہ شاعرانہ پیش کش سے ہوتا ہے۔ شاعر موضوع کی فلسفیانہ گرفت کی بجائے اس کی رومانیت اور سریت سے کھیلتا ہے۔ اقبال نے بھی یہی کھیل کھیلا ہے۔ اور جوش یہ کھیل کھیلتا جانتے ہیں۔ فرق مغز کا نہیں خطابت کی نوعیت کا ہے۔

بات دراصل یہ ہے کہ شعروادب کی روایت ایک بھری پری دنیا میں بھرے پُرے آدمی کی پیش کش کی روایت رہی ہے، یعنی ایک ایسا آدمی جو اپنے تاریخی ورثہ اور گرد و پیش کی فطری، تہذیبی اور سماجی دنیا کو رد و قبول کے جدلیاتی عمل سے گزارنے کے بعد اپنے لیے سازگار بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ پروتارین بغاوت کا ادب نیا ہے۔ زیادہ تر یہ متوسط طبقہ کے شاعروں کا لکھا ہوا ہے۔ اگر مزدور شاعری کرتے تو شاید وہ لوگ کویتا کے فارم کا استعمال کرتے، اور لوگ کویتا کی رسومات کو اپنی عوامی جدوجہد کا ترجمان بناتے۔ دنیا کے دوسرے ملکوں میں ایسا ہوا ہے۔ لوگ گیت کو عوامی شاعروں نے انقلابی مقاصد کے لیے کامیابی سے استعمال کیا ہے۔ ایسی باغیانہ اور انقلابی شاعری احتجاجی، خطیبانہ، طنزیہ اور غنائیہ ہوتی ہے۔ ظالم کو DEFINE کرنے کی ضرورت نہیں پڑتی کیونکہ اسے سب جانتے ہیں۔ یہ شاعری کھلی پیکار کی شاعری ہوتی ہے۔ فریقین آمنے سامنے ہوتے ہیں۔ جنگ میں ہتھیار کی مانند شاعری میں ہر شعری حربہ کا استعمال جائز سمجھا جاتا ہے۔ جاگیردار یا سرمایہ دار یا سامراجی کو جس نام سے بھی شاعر چاہتا ہے یاد کر سکتا ہے۔ اپنی مظلومیت یا ظالم سے نفرت و حقارت کا اظہار براہ راست اور شدت سے ہوتا ہے۔ ایسا ادب اچھا بھی ہوتا ہے اور برا بھی، لیکن اس کی اچھائی اور برائی کا دار و مدار فن پر ہوتا ہے فکر پر نہیں۔ لہذا گیت اگر اچھا ہے تو کوئی نہیں پوچھتا کہ اس کا فکری سرمایہ کیسا اور کتنا ہے۔ عوامی ادب کے علی الرغم وہ باغیانہ شاعری جو اعلیٰ اور کلاسیکی ادب کے شعرا کرتے ہیں فکر و نظر کے مسائل پیدا کرتی ہے۔ کبھی تو یہ بغاوت مابعد الطبعیاتی ہوتی ہے جیسی کہ خنیاں، شیلی، اور دوستو وسکی میں، کبھی مروجہ اخلاقیات کے خلاف ہوتی ہے جیسی کہ بائرن، آسکر وائلڈ، موپاساں اور منٹو میں، کبھی سماجی اور سیاسی نظام کے خلاف ہوتی ہے جیسی کہ ایسن، برنارڈشا، اور کمیونسٹ دانشوروں میں، بغاوت رومانی بھی ہوتی ہے اور مابعد الطبعیاتی بھی، کمیونسٹ بھی اور انارکسٹ بھی، اخلاقی بھی اور مذہبی بھی، ---- اقدار کے خلاف بھی ہوتی ہے، افکار کے خلاف بھی ہوتی ہے، افراد کے خلاف بھی اور سماجی اور سیاسی نظاموں کے خلاف بھی۔ بغاوت فی نفسہ فنکار کو اہم نہیں بناتی تاوقتیکہ اقدار کا شعور اور فکر کی گہرائی اس کے باغیانہ رویہ کو معنی خیز اور بصیرت افروز نہ بنائے۔ وہ فنکار جو اقدار کے خلاف بغاوت کرتا ہے۔ اقدار کی بحث کے دروازے بھی ادا کرتا ہے۔ اچھی باغیانہ شاعری میں شاعر کے باغیانہ رویہ کا فکری جواز موجود ہوتا ہے جیسا کہ خنیاں کے یہاں ہے جو پورے کاروبار جہاں کو قبول کرنے سے انکار کر دیتا ہے۔ اسی طرح دقیع باغیانہ شاعری میں تاریخ تمدن، اخلاقیات، مذہب اور سماج کو قبول نہ کرنے کا جواز موجود ہوتا ہے۔ سطحی باغیانہ شاعری میں محض پوز ہوتا ہے۔ یعنی آدمی بغاوت کا محض اعلان کرتا ہے یعنی وہ کہتا ہے کہ اسے خدا یا تمدن یا تاریخ یا سماج قبول نہیں۔ خدا یا تمدن یا

سماج کے خلاف جذبہ بغاوت کو تخلیقی تجربہ میں بدلنے کے معنی یہ ہیں کہ ایک ایسا شعری خاکہ POETIC PATTERN تشکیل کیا جائے جس میں جذبہ بغاوت ٹھوس شکل میں ایک پہلو دار تجربہ کی صورت ظاہر ہو۔ دنیا کی بے ثباتی کے بیان کے لیے حیات ویران کھنڈر پر فاختہ کی آواز کو الفاظ میں قید کرتا ہے۔ یہاں احساس فکر میں ڈھلتا ہے اور فکر شعری پیکر اور علامت کے ذریعہ اظہار پاتی ہے باغیانہ شاعری جب تک ایسا فارم تلاش نہیں کر پاتی جس میں تجربہ پوری شدت کے ساتھ بیان ہو وہ دوم درجہ کی متنازعہ فیہ شاعری رہتی ہے۔ یعنی ایسی شاعری جو حسن کے تجربہ سے دوچار کرنے کی بجائے اختلاف رائے اور عقائد کی بحث اور تلک کے نقص کا احساس پیدا کرتی ہے۔ بغاوت شاعر کا حق ہے۔ اس پر قدغن بے معنی ہے۔ لیکن جذبہ بغاوت کا شاعرانہ اظہار مناسب ڈھنگ سے ہوا ہے یا نہیں یہ دیکھنا نقاد کا فرض منہی ہے تاریخ و تمدن سے بغاوت کی بھی اپنی ایک قدر ہے جو فنکارانہ سلیقہ مندی سے کی جائے تو انارکزم کو رومانی انفرادیت پسندی کے خوشگوار تجربہ میں بدل سکتی ہے۔ کاروبار جہاں کو برہم کرنے کا اظہار شاعروں نے بار بار کیا ہے اور اتنے اثر آفریں ڈھنگ سے کیا ہے کہ سماج کے ستونوں کے منہ کوتالے لگ گئے ہیں۔ خطیبانہ شاعری شاعرانہ رویہ کو منطق و استدلال سے بلند اٹھانے کا بہترین طریقہ ہے۔ لیکن شاعری اگر واقعی اور ماجرائی ہو، عمل اور استدلال سے کام لیتی ہو تو فکری صلابت کے ساتھ ساتھ تلک پر عبور ناگزیر بن جاتا ہے۔ باغی اور انقلابی کا کردار زیادہ سے زیادہ انسان دوست اور کم سے کم فنانک بنے یہ دیکھنا ہر اچھے شاعر کا فرض ہے۔ علامہ کامرد مومن اور ترقی پسندوں کا انقلابی دونوں کسری انسان ہیں کیونکہ ان پر ایک خیال کا اتنا شدید غلبہ ہوتا ہے کہ دوسرے انسانی تجربات ان کی زندگی میں راہ نہیں پاسکتے۔ یہ مسئلہ تمام اس ادب کا ہے جو سماجی مسائل والا ادب ہے یعنی انسان کی انسانیت اور کردار کی سلیمت برقرار رکھتے ہوئے باغیانہ انقلابی اور سماجی ادب کیسے پیدا کیا جائے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ میا ناتی ادب، ادب کی دوسری ہی قسم ہے جو تعلیمی اور تلقینی زیادہ اور تخلیقی اور تخیلی کم ہے یا دوسرے الفاظ میں شاعرانہ تخیل کے جوہروں میں کھلتے ہیں جب وہ انسانوں کے اسفل سماجی اور معاشی سروکاروں سے بلند ہو کر انسان کی جذباتی اور تخیلی دنیا کی وسعتوں کو کھنگالتا ہے۔ اگر سماجی ادب کا بھی گہری نظر سے مطالعہ کیا جائے تو یہ بات واضح ہو جائے گی کہ وہی سماجی ادب زیادہ اہم ہے جو سماجی مسئلہ کو محض سماجیاتی طور پر پیش نہیں کرتا بلکہ اسے انسانی مسئلہ بنا کر انسان کو اس طرح پیش کرتا ہے جو تخلیقی ادب کا طریقہ کار رہا ہے۔

جمالیات اور اخلاقیات کی کشمکش

بتخانہ چیر

وارث علوی



گجرات اردو سہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

جمالیات اور اخلاقیات کی کشمکش

مضمون کا عنوان کافی بھاری بھر کم ہے اور ایسے عنوانات پر مضامین لکھنے کے لیے جس فلسفیانہ نظر کی ضرورت ہے وہ تو ظاہر ہے فدوی کے پاس نہیں۔ لہذا جب کہیں یہ پڑھ لیا کہ آج کل جمالیات کی تعلیمات ادبی تنقید کے لیے بہت کارگر ثابت نہیں ہوتیں تو دل کو ڈھارس بندھی کہ مضمون میں عنوان سے انصاف کرنے کا اب کوئی اخلاقی جبر نہیں۔ یہ دیرینہ آرزو بھی پوری ہو گئی کہ کسی مضمون کا عنوان تو فلسفیانہ ہو۔ ویسے مضمون کا عنوان فنی اقدار اور سماجی مسائل یا ادب اور عصری آگہی وغیرہ بھی ہو سکتا تھا لیکن ان لفظوں کو صحافتی تنقید نے اپنی پوری معنویت سے محروم کر دیا ہے۔ وہ تو کلی شے قلماقنیوں کی طرح معاشرتی تنقید کے دالان میں اکڑوں بیٹھے نظر آتے ہیں اور نقاد کے اشاروں پر ایک سے میکاکی کام کرتے رہتے ہیں۔ الفاظ کے ساتھ نوکروں کا سا سلوک ویسے بھی ہمیں کبھی پسند خاطر نہیں رہا۔ ہم نے سوچا جمالیات ہی کا لفظ ٹھیک ہے۔ ہم ہیں تو دیکھ لیں گے کب تک مضمون میں کڑے سے کڑا بجاتی چلتی ہے۔ جمالیات کے سامراج سے اب تو ادبی تنقید بھی آزاد ہونا چاہتی ہے۔ یعنی اس کا بھی اصرار ہے کہ ہر صنفِ سخن کا مطالعہ اس کی تخلیقی ضرورتوں کی روشنی میں کیا جائے اور ان عمومی تصورات سے پہلو بچایا جائے جو تمام فنونِ لطیفہ کا احاطہ کرتے ہیں۔

توبات دراصل یہ ہوئی کہ ہم نے منٹو پر دو تین مضامین لکھے تو اعتراض ہوا کہ منٹو کی CULT بنا رہے ہیں۔ اب دیکھیے انگریزی میں سامرسٹ مائٹم جیسے دوئم درجے کے ناول نگار پر کم از کم آٹھ دس تنقیدی کتابیں تو میری نظر سے گذری ہیں۔ یہاں دو تین مضامین ہی میں CULT بنانے کا خدشہ جاگ اٹھتا ہے۔ انیسویں اور دسویں کی گروہ بندی سے ابھی تک ہم نجات نہیں پاسکے منٹو کی تعریف کیجیے تو کرشن کے گوالے سمجھتے ہیں کہ استاد پر در پردہ چوٹ کی گئی ہے۔ اب ہم نے ادب میں قلعی گری کا ہی دھندا شروع کیا ہے تو مضامین کا پیٹ پالنے کے لیے برتنوں کی ضرورت تو پڑے گی۔ منٹو پر لکھا تو کرشن چندر پر بھی لکھا۔ اب بیدی پر لکھیں گے۔ کرشن چندر نے فن کی دیگھی کا استعمال احتیاط سے نہیں کیا تو کچھ ٹھوکننا بجانا بھی پڑتا ہے۔ ہم پر دہشت تو ہیں نہیں کہ برتن کا استعمال عصری آگہی کا پرشاد بانٹنے کے لیے کریں۔

کرشن چندر کے متعلق میرا فیصلہ یہ تھا کہ وہ اردو کے بڑے افسانہ نگار ہیں ان کا نام ہمیشہ منٹو، بیدی، عصمت، غلام عباس وغیرہ کے ساتھ لیا جائے گا۔ وہ دوئم درجے کے لکھنے والے نہیں ہیں۔ اول درجے کے لکھنے

والے ہیں گوان کی تمام تخلیقات اول درجے کی نہیں ہیں۔ بس اسی قسم کی دارو گیر اپنا معاملہ ہے۔ جس فنکار میں رطب و یابس زیادہ ہوتا ہے اس پر مضمون بھی ایسا ہوتا ہے جیسا کہ رام لعل پر تھا کہ لوگ سمجھ ہی نہیں پائے کہ ہم بغلگیر ہو رہے ہیں یا گریبان گیر۔

ایک بات یہ بھی ہے کہ جس دور تشدد میں ہم رہ رہے ہیں اسے نظر انداز کر کے صرف جمالیاتی تنقید لکھنا بھی ہمیں گوارا نہیں تھا۔ خیر سماجیات کو تنقید میں داخل کرنا تو اتنی مشکل بات نہیں تھی لیکن خدشہ یہ تھا کہ مظلوم انسانیت کے زخموں کو چھوتے وقت بھی آدمی اخلاقی اور جذباتی برتری اور دردمندی کے چندار کا شکار ہو جاتا ہے۔ اپنی انسان دوستی اور دردمندی کی نمائش کے ذریعہ ہمدردیاں وصول کرنا نہایت ہی اسفل تنقیدی ہتھکنڈا ہے جسے ہمارے یہاں کی معاشرتی تنقید ہمیشہ استعمال کرتی آئی ہے۔ اس سے کم از کم ان لوگوں کو بڑی آسانی سے نیچا دکھایا جاسکتا ہے جنہیں اس قسم کی جذباتی لرزشوں کی نمائش کے مواقع حاصل نہیں کیونکہ ان کے سروکار آرٹ اور جمالیات کے دوسرے مشاغل سے ہیں۔ وہ لوگ جو زبان کے بچنے ادھیر رہے ہوں اگر انسانیت کے زخموں کی بجیہ گری نہیں کرتے تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ انسانیت کا غم انہیں ہم سے کم ہے۔ ان کی مصروفیات دوسری نوعیت کی ہیں۔

لیکن مسئلہ اتنا آسان نہیں ہے۔ جس قسم کی جمالیاتی یا ہنرمندانہ یا یوں کہیے کہ زبان و بیان کی تنقید ہمارے یہاں لکھی جا رہی ہے، وہ بھی ذہن کو مطمئن نہیں کرتی۔ یعنی اسپیئر ہاؤز کی پوری داد دینے کے باوجود ہم محسوس کرتے ہیں کہ اس نوع کی تنقید آرٹ کے کل پرزوں کا حساب تو رکھتی ہے لیکن زندگی کے ان تجربات کو چھو نہیں پاتی جو شعر و ادب کا موضوع ہیں۔ ایسی تنقید نہ صرف تکنیکی کتابوں کی مانند خشک اور میکاکی ہوتی ہے بلکہ اس معنی میں غیر انسانی بھی لگتی ہے کہ وہ انسانی تجربات کی پوری کائنات کو جس کا احاطہ کسی بڑے شاعر کا کلام کرتا ہے اپنے دائرہ عمل سے بارہو پھر دور رکھتی ہے۔ سوال شاعر کے فلسفہ حیات یا خیالات وغیرہ پر لن ترانیوں کا نہیں ہے کہ اس سے تو ہم خود اس قدر بیزار ہو گئے ہیں کہ غرض سے اقبالیات کا مطالعہ ترک کیے بیٹھے ہیں۔ بلکہ شاعر کے احساسات و تجربات کی اس رنگارنگ دنیا کا ہے جس سے ہم اس کی شاعری کے ذریعہ دوچار ہوتے ہیں۔

سوال یہ ہے کہ تنقید درس بلاغت کے علاوہ کچھ اور کام بھی کرتی رہی ہے یا نہیں۔ تنقید کا ہمارا تجربہ بتاتا تھا کہ زبان و بیان کی تنقید محض ایک جزو ہے ناقدانہ ذہن کی اس وسیع سرگرمی کا جو فنکار کے فن کے تمام پہلوؤں کو اپنی دسترس میں لیتی ہے۔ وہ دس پندرہ کتابیں جو شیکسپیر کی زبان پر لکھی گئی ہیں نہایت اہم اور بصیرت افروز ہیں، لیکن ان کتابوں کے لکھنے والوں کو یہ دعویٰ نہیں کہ شیکسپیر کا صحیح مطالعہ اس کی زبان ہی کا مطالعہ ہے کیونکہ وہ جانتے ہیں کہ جو ہزار دو ہزار کتابیں شیکسپیر کے فن کے مختلف پہلوؤں پر لکھی گئی ہیں وہ شاید ان کتابوں سے زیادہ اہم ہیں کیونکہ شیکسپیر کے ڈراموں کی تفہیم و تفسیر اور ان سے لطف اندوزی کے آداب کی تربیت کا کام وہ بہتر طور پر کرتی ہیں۔ انسانیاتی تنقید کا یہ دعویٰ کہ اسی کا طریقہ کار شعر کی تفسیر کا واحد اور صحیح طریقہ کار ہے غلط ثابت ہوتا ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ آرٹ کی دنیا اتنی پہلودار اور اتنی گہری اور پیچیدہ ہے کہ کسی ایک پہلو کا خصوصی مطالعہ تنقید کا پورا حق ادا نہیں کرتا۔

تو ہمارا مسئلہ اور زیادہ پیچیدہ ہو گیا، جس قسم کی جمالیاتی تنقید ہمارے یہاں لکھی جا رہی تھی ذہن اس سے بھی غیر مطمئن تھا اور سماجی تنقید سے بھی خوش نہیں تھا کہ وہ کوری صحافت تھی۔ فنکاروں پر ایسی تنقید لکھنا کہ اس میں سماجیات آنے ہی نہ پائے ہمیں گوارا نہیں تھا، لیکن پڑھنے والوں کا ذہن سیاہ و سفید کی تقسیم کا عادی تھا۔ قطعی اور حتمی فیصلے چاہتا تھا۔ ہم تو سمجھتے تھے کہ نقاد کو رد و قبول کی جدلیات کے تناؤ میں جینا چاہیے۔ ہم تو بتانا چاہتے تھے کہ سماجی ادب بھی جب محض احتجاجی اور میلاناتی بنتا ہے تو اس گہرائی کو کھو بیٹھتا ہے جو فنکارانہ تخیل اسے عطا کر سکتا ہے۔ یعنی جمالیات سے بے پروائی خود اخلاقیات کو اچھی اخلاقیات بننے نہیں دیتی۔ لیکن جمالیات کی بحث کو ہم محض زبان و بیان تک بھی محدود رکھنا نہیں چاہتے تھے۔ اس کشمکش کا کوئی آسان حل ہمیں بجھائی نہیں دیا تو وہی کیا جو ایسے حالات میں ہم کرتے ہیں۔ اب دیکھیے کہ انگریز سماجی اور احتجاجی ادب کی بحث کس طرح کرتے ہیں۔ سفید فام لوگ ہیں ان کی سب سے بڑی آزمائش تو حبشیوں کا ادب ہی ہوگا۔ تو بات وہیں سے شروع کریں۔

رچارڈ رائٹ، جیمس بالڈون اور لیروائی جانس.... یہ ہیں وہ تین حبشی فنکار جن میں برہمنی کے ادب، اور پورے آدمی کے ادب، اور کمٹ منٹ کے ادب کی تمام داستان پھیلی پڑی ہے۔ بالڈون کا ادب ردِ عمل ہے رچارڈ رائٹ کے بے پناہ برہمنی کے ادب کا، اور لیروائی جانس کا کمٹ منٹ کا ادب ردِ عمل ہے بالڈون کے پورے آدمی کے ادب کا۔

یہ بات سچ ہے کہ حبشی ادیب تو پیدائشی کمیٹیڈ ہوتا ہے، چاہے وہ پسند کرے یا نہ کرے، اس کا رنگ اسے امریکی معاشرہ میں ایک خاص آدمی بناتا ہے۔ ایک ایسا آدمی جس کے آباؤ اجداد غلام تھے، جو ظلم و ستم کا نشانہ رہا، جسے تہذیب و تمدن کی برکتوں سے محروم رکھا گیا، اور اب جو جانوروں کی سی زندگی گزارتا ہے، اور جسے نجات کا کوئی راستہ نظر نہیں آتا ادب کی جمالیات کی بات جانے دیجیے، اس کے لیے تو خود لکھنے کا عمل جیسا کہ جیمس بالڈون نے بتایا ہے احساس گناہ پیدا کرتا ہے۔ وہ محسوس کرتا ہے کہ اسے لکھنے کی میز پر نہیں بلکہ محاذِ جنگ پر ہونا چاہیے۔ یہ احساس جرم ہر کمیٹیڈ فنکار کا مقدر ہے۔ سردار جعفری کا وہ مصرع یاد کیجیے۔ ”ساتھیو! میرے ہاتھ سے اب قلم چھین لو، اور بندوق دے دو۔“ یہ احساس جرم حبشی فنکار سے انتقام کا ادب لکھواتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ وہ جانتا ہے کہ سفید فام لوگوں پر اس کے ادب کا کوئی اثر نہیں ہوگا۔ اُن کے تعصبات ویسے ہی قائم رہیں گے اور وہ اسے ادب کے طور پر ہی پرہیزیں گے، اور وہ ادب لکھنا نہیں چاہتا، وہ تو اپنی اندر کی آگ کو بیان کرنا چاہتا ہے۔ لیکن کس کے سامنے تعصبات کی چٹانوں کے سامنے؟ رہے اس کی نسل کے لوگ تو وہ تو برسرِ پیکار ہیں۔ اسے بھی ان کے ساتھ محاذ پر ہونا چاہیے۔ اس احساس کا لازمی نتیجہ انتقام کا ادب ہے۔ انتقام کے ادب میں بے پناہ برہمنی، احتجاج اور کڑودھ ہوتا ہے۔ یہ ادب جمالیات کی فکر نہیں کرتا۔ جمالیات اور تہذیب کی بات بھی اسے ایک ستم ظریف مذاق معلوم ہوتی ہے۔ ذرا حبشی فنکاروں کے سامنے یہ بات کیجیے کہ ادب کے اچھے اور برے ہونے کا معیار جمالیاتی ہوتا ہے اور دیکھیے کیا ردِ عمل پیدا ہوتا ہے جیمس بالڈون کا یہی ڈائیلاگ ہے۔ ایک حبشی ہونے کے ناتے وہ کمیٹیڈ ہے اور کڑودھ کا ادب ہی پیدا کر سکتا ہے، لیکن ایسا ادب حبشی کو ایک پورے آدمی کے طور پر پیش نہیں

کرتا۔ جیمس بالڈون کو رچارڈ رائٹ پر اعتراض یہی ہے کہ اس نے اپنی شہرہ آفاق ناول NATIVE SON میں حبشی کے کروڑھ کو تو دکھایا لیکن حبشی بھی آخر ایک انسان ہے۔ وہ دوسرے حبشیوں کے ساتھ انسانی تعلقات کی جس سطح پر جیتا ہے وہ سطح اس کے کردار کو ایک انسانی ڈائمنشن بخشتی ہے۔ اس ڈائمنشن کو کھو کر رچارڈ رائٹ کا کردار بگر تھا مس تحت انسانی اور حیوانی سطح پر پہنچ جاتا ہے۔ بالڈون نے بتایا ہے کہ رچارڈ رائٹ کے ناول کا خاکہ خوف فرار اور مقتدر کے عناصر سے بنا ہے۔ بگر تھا مس کا مقابلہ جن حالات سے ہے ان پر وہ قابو نہیں پاسکتا۔ اور اس کا فرار گرفتاری اور موت گویا تقدیر کے پھیلے ہوئے جال کے مختلف حلقے ہیں۔ وہ ایک خوفزدہ جانور کی طرح بھاگتا ہے، گرفتار ہوتا ہے اور موت کے گھاٹ اتار دیا جاتا ہے۔ بالڈون کا کہنا ہے کہ حبشی کو بھی اس کی TOTALITY کے ساتھ پیش کیا جائے تاکہ اس کی زندگی کے تمام پہلو سامنے آجائیں۔ اسے محض ایک احتجاج کا ذریعہ نہ سمجھا جائے۔ بالڈون یہ بھی کہتا ہے کہ ایک فنکار کے طور پر تمہیں جاننا چاہیے کہ جن لوگوں کے متعلق تم لکھ رہے ہو وہ صرف حبشی نہیں بلکہ انسان بھی ہیں۔ ایک سفید فام کی حبشی سے نا انصافی ایک انسان کی انسان سے نا انصافی ہے، اور انسانی دکھ نسلی اور طبقاتی نہیں ہوتا انسانی ہوتا ہے اسی لیے آفاقی ہوتا ہے۔ گویا انسان کو محض سماجی تعلقات کی روشنی میں نہ دیکھا جائے بلکہ انسانی تناظر میں رکھ کر دیکھا جائے۔ یہ گویا اس سماجی ادب کی طرف پہلا قدم ہے جو انسان کو اس کے ہنگامی تعلقات میں دیکھنے کی بجائے مابعد الطبیعیاتی تناظر میں دیکھتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ انسانی نا انصافی انسانی مقتدر کا حصہ بن جاتی ہے۔ وہ فن کار جو انسانی حقیقت کو پانے کی کوشش کرتا ہے وہ حبشی کی سماجی حقیقت کو پوری شدت سے پیش کرنے سے قاصر رہتا ہے۔ اس کے ادب میں فلسفیانہ گہرائی تو پیدا ہوتی ہے لیکن احتجاج کی شدت کی قیمت پر۔ خود بالڈون کو بہت جلد اس بات کا احساس ہونے والا تھا کہ حبشی ادیب کی ذات میں ایک فنکار کی ذمہ داریوں اور ایک سماجی آدمی کی ذمہ داریوں میں جو جنگ جاری ہوتی ہے اس کا کوئی آسان حل نہیں ہوتا۔ سماجی مسئلہ کو مابعد الطبیعیاتی بنانے کا کیا نتیجہ ہوتا ہے اس کی طرف سارتر نے دلچسپ اشارہ کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ”اگر ایک بچہ مر جائے تو تم اس دنیا کی نامعقولیت کو ملزم قرار دیتے ہو، اور اس اندھے اور بہرے خدا کو جسے تم نے اس لیے پیدا کیا ہے کہ اس کے منہ پر تھوکو، لیکن بچہ کا باپ، اگر وہ بیکار مزدور ہے تو انسانوں کو ملزم قرار دے گا۔“ جیمس بالڈون جب کہتا ہے کہ حبشی کا ماضی نہایت دردناک اور لہو میں ڈوبا ہوا ہے، لیکن یہ ماضی صرف حبشی کا نہیں بلکہ انسانی نسل کا ماضی بھی ہے۔ تو وہ گویا ایک اسٹیر یوٹائپ کو آرکی ٹائپ میں بدلتا ہے اور اس غیر عملی نظریہ کا شکار ہوتا ہے جس پر سارتر نے طنز کیا ہے۔ لیکن بالڈون فن کی خاطر اس خطرے کو مول لیتا ہے، اور یہی اس کی سب سے بڑی آزمائش ہے۔ جیمس بالڈون کا ناول ANOTHER COUNTRY جو ایک شاہکار ہے دونوں مسائل یعنی حبشی کا نسلی مسئلہ اور اس کا وجودی مسئلہ دونوں کا خوبصورت امتزاج پیش کرتا ہے بالڈون کی دلچسپی حبشی کے کردار میں ایک اسٹیر یوٹائپ کے طور پر ہی نہیں ہے بلکہ ایک فرد کے طور پر بھی ہے۔ وہ اس کے اندرون میں جھانک کر دیکھتا ہے اور اس کی روح میں اس کی چھڑی سے بھی زیادہ تاریک قوتوں کا تلاطم نظر آتا ہے۔ اس کا تشدد اپنی ذات سے نفرت کا پیدا کردہ ہے اور ذات سے یہ

نفرت نتیجہ ہے نسلی امتیاز کا۔ یہ ایک حبشی اور سفید نام لڑکی کی محبت کی کہانی ہے۔ اور یہ ایک ایسے نوجوان کی کہانی ہے جسے صرف نسلی تعصب ہی تباہ نہیں کرتا بلکہ اس کی تباہی میں اس کی اپنی شخصیت کا بھی بڑا حصہ ہے جو محبت کی اہل نہیں رہی۔ اس ناول میں بالڈون حبشی مسئلہ کو ہی پیش نہیں کرتا بلکہ حبشی کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھتا ہے، اور اس طرح نسلی تعصب کو نظر انداز کیے بغیر وہ فرد کی تنہائی اور اس کی روح کی تلاطم خیزیوں کی آگہی بھی حاصل کرتا ہے۔

جمیس بالڈون کا ڈراما THE BLUES FOR MR. CHARLIE اس کی ناولوں جتنا کامیاب نہیں ہو سکا تو اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ وہ اپنے کرداروں کی پوری انسانیت برقرار نہیں رکھ سکا۔ ایک طرف تو اس نے سفید فام کرداروں کو غیر انسانی بتایا ہے جو کسی حد تک قابل درگزر ہے (کیونکہ جب ایک حبشی مصنف حبشی مسئلہ پر لکھتا ہے تو نفرت، غصہ اور انتقام کے جذبہ پر اتنا قابو رکھنا کہ سفید فام کرداروں سے انصاف کیا جاسکے اس کے لیے ذرا مشکل ہی ہوتا ہے) تو دوسری طرف وہ حبشی کرداروں کے متعلق کافی جذباتی بھی بنا ہے۔ اس نے احتجاجی ناول کی جذباتیت پر اعتراضات کیے ہیں۔ اور جذباتیت زبان کے ساتھ جو سلوک کرتی ہے اس سے وہ بہت ناخوش ہے لیکن اس کا ڈراما ان معائب سے پاک نہیں رہ سکا اور اس کا ہیرو ایک اسٹیریو ٹائپ کردار کی سطح سے بلند نہیں ہو سکا۔ اس کا ہیرو بھی اسی کرووڈ کا مجسمہ بن کر رہ گیا ہے جو بالڈون کو رچارڈ رائٹ کے ہیرو میں نظر آیا تھا اور جسے اس نے ناپسند کیا تھا۔ پھر ڈرامے کے سفید فام لبرل کردار میں اخلاقی تناقص پیدا کر کے اس کے ارتباط کو کافی گزند پہنچائی ہے۔ یہ تناقص بالڈون نے شاید اندرونی تبدیلی سے بچنے کی خاطر پیدا کیا ہے لیکن اس سے ڈرامے کا اخلاقی مقصد الجھ گیا ہے۔ میرے پاس اتنا وقت نہیں ہے کہ میں ڈرامے کا تفصیلی تجزیہ کروں حالانکہ یہ ڈراما اور اس پر لکھی گئی تنقید دونوں پڑھنے سے تعلق رکھتی ہیں۔ میں تو صرف یہ بتانا چاہتا ہوں کہ وہ فنکار جو سماجی ادب کے نام پر صرف سماجی دستاویز لکھنا نہیں چاہتا اور احتجاجی ادب کی سادگیوں سے گذر کر نسلی اقلیت کے تجربہ کو ایک انسانی تجربہ میں بدلنا چاہتا ہے اس کے سامنے کیا کیا دشواریاں آتی ہیں۔ یہ مسئلہ صرف فن پر دسترس کا مسئلہ نہیں ہے بلکہ اپنی ذات پر قابو رکھنے کا بھی مسئلہ ہے جو ایک حبشی فنکار کے لیے کتنا مشکل ہے اس کا ہم اندازہ بھی نہیں کر سکتے۔ یہاں مسئلہ بغاوت سے پہلو بچانے کا نہیں ہے کیونکہ حبشی کے لیے بغاوت تو وجود کی علامت ہے کامیو کا جملہ کہ میں بغاوت کرتا ہوں اس لیے میں ہوں حبشی کے لیے حرف بہ حرف صحیح ہے۔ اسی لیے تو وہ اپنے وجود کے اثبات کے لیے تشدد کا سہارا لیتا ہے۔ حبشی ادب میں تشدد علامت ہے ذات کے اثبات کی۔ وہ معاشرہ جو تشدد پر قائم ہے اور جو نسلی اقلیت کے وجود تک سے بے خبر ہو گیا ہے (ملاحظہ ہو رالف ہیلیسن کا شاہکار THE INVISIBLE MAN اس معاشرہ میں حبشی تشدد کے ذریعہ ہی یہ بات منوا سکتا ہے کہ وہ بھی ہے۔ لیکن تشدد و نفرت جذبہ انتقام خود انسان کے کردار کے ساتھ جو سلوک کرتا ہے وہ بھی اچھا نہیں ہوتا۔ اس لیے کرووڈ کو اگر صحیح راستہ پر نہ لگایا جائے تو وہ کردار کو تباہ کر دیتا ہے۔ جس کا ثبوت حبشی ادب کے وہ تمام کردار ہیں جو باہر کے ظلم اور اندر کی برہمی سے بالآخر برباد ہو جاتے ہیں۔ اسی لیے ڈرامے کا اختتام

بندوق اور بائبل کی علامتوں پر ہوتا ہے۔ جیمس بالڈون ایک موقع پر کہتا ہے۔

”ایسا معلوم ہوتا ہے کہ آدمی کو ہمیشہ اپنے ذہن میں دو مخالف خیالوں کو جگہ دینی ہوگی پہلا خیال تو قبولیت کا ہے۔ زندگی جیسی کچھ ہے اور لوگ جیسے کچھ ہیں ان کو مکمل طور پر بغیر کسی عناد کے قبول کرنا۔ اس خیال کی روشنی میں یہ بات کہنے کی ضرورت نہیں رہتی کہ نا انصافی ایک عام سی چیز ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ آدمی مطمئن ہو کر بیٹھ رہے، کیونکہ دوسرا خیال ہے مساوی طاقت کا۔ آدمی کو اپنی زندگی میں نا انصافیوں کو کبھی معمولی چیز سمجھ کر قبول کرنا نہیں چاہیے بلکہ اپنی پوری طاقت سے ان کے خلاف جنگ کرنی چاہیے۔ لیکن جنگ کا آغاز بہر حال دل سے ہوتا ہے اور اب یہ میری ذمہ داری ہے کہ اپنے دل کو نفرت اور مایوسی سے پاک رکھوں۔“

جیمس بالڈون کو گاندھی جی میں کوئی دلچسپی نہیں تھی، لیکن ان جملوں میں گاندھی جی کی آواز صاف سنی جاسکتی ہے۔ مارٹن لوتھر کنگ گاندھی جی سے کتنا متاثر تھا اس سے ہم اچھی طرح واقف ہیں۔ اس نے تو اپنی پوری تحریک کی بنیاد ہی عدم تشدد پر رکھی تھی جیمس بالڈون کی تحریروں اور مارٹن لوتھر کنگ کی تقریروں میں جو ایک گہرائی ملتی ہے وہ مسئلہ کی تہہ تک پہنچنے کا نتیجہ ہے۔ مسئلہ کی تہہ تک پہنچنے کا مطلب ہے آپ جو بھی رویہ اپنائیں اس کے IMPLICATION کو مکمل طور پر قبول کریں۔ آپ دیکھیں گے کہ یہ پورا ادب اس ادب سے بہت مختلف ہے جو انسان کو صرف اس کے اقتصادی رشتوں میں دیکھتا ہے، اور اسے اندر سے بدلنے کی بجائے صرف باہر سے بدلنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ دوسرے قسم کا ادب زیادہ احتجاجی، زیادہ متشدد، زیادہ عسکریانہ اور زیادہ انقلابی ہوتا ہے۔ اس میں دانشورانہ گہرائی کم لیکن جذباتی و فور اور شدت زیادہ ہوتی ہے۔ یہ ادب پہلے قسم کے ادب کو محض نازک احساس اور دو غلے پن اور عیناری کا ادب کہہ کر اس پر حقارت کی نظر ڈالتا ہے۔ لیروئی جانس کا ادب اسی قسم کا ادب ہے اور جیمس بالڈون کی طرف اس کا رویہ محض حقارت کا رویہ ہے۔

لیروئی جانس ان انتہا پسندوں میں سے ہے جو بیچ کا کوئی راستہ نہیں دیکھتے۔ آدمی یا تو ظالم ہے یا مظلوم۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ مظلوم کا تشدد صورت حال کو ظاہری طور پر بدلتا ہے بنیادی طور پر نہیں۔ اس کا تشدد انتقام میں بدل جاتا ہے اور نسلی امتیاز کا کوئی انسانی حل تلاش کرنے کی بجائے وہ علیحدگی پسندی کی راہ پر نکل پڑتا ہے۔ اگر سفید فام آدمی نے حبشی کو غلام بنایا ہے تو وہ اپنے ذراے، ”غلام“ میں حبشی کے ہاتھ میں روالور دے کر سفید فام آدمی کو اسی حالت میں رکھ دیتا ہے جس میں کبھی حبشی تھا اور بڑی حد تک آج بھی ہے۔ سفید فام نسل پرست کے مقابلہ میں وہ حبشی نسل پرست کو لاتا ہے اور حبشی بھی اب اتنا ہی تنگ نظر اور جارحانہ ہے جتنا کہ سفید فام تھا۔ اس کا سب سے زیادہ عتاب ان لوگوں پر نازل ہوتا ہے جو لبرل ہیں اور جو ASSIMILATION اور INTEGRATION کی بات کرتے ہیں۔ لیروئی جانس کے ذراے کی منطق اس نتیجہ پر پہنچتی ہے کہ حبشی مسئلہ کا کوئی حل نہیں ہے سوائے ایسی بغاوت کے جس میں حبشی سفید فام آدمی کی غلامی سے مکمل طور پر نجات حاصل کر لیں THE SLAVE اسی بغاوت کو پیش کرتا ہے۔ یہ ڈراما گویا خطرے کی گھنٹی ہے کہ لوگوں نے حالات کو سمجھنے کی کوشش نہیں کی تو مستقبل ان کے لیے کیا تحفہ لے کر آئے گا۔ نارمن میلر نے جسے سفید فام اور سیاہ

فام آدمی کا ناگزیر تصادم کہا ہے، اس کی بھیا تک تصویر اس ڈرامے میں نظر آئے گی۔ اس ڈرامے میں تصادم باغی جہشی اور سفید فام لبرل میں ہے۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ لبرلزم کی موت کا نتیجہ سیاہ بغاوت کے سوا اور کچھ نہیں نکل سکتا، اور ڈرامے کے جہشی ہیرو جو باغیوں کا لیڈر ہے کے الفاظ میں لبرل آدمی نے ایک ایسے معاشرہ میں جو طاقت اور تشدد پر قائم ہے، سوائے جمہوری اصولوں کی باتیں کرنے کے اور کچھ نہیں کیا۔ ڈرامے میں لبرل رویہ ہی کی تشدید نہیں بلکہ اس کے خلوص اور ارتباط پر بھی حملہ ہے۔ گویا لبرلزم کی ظاہری چمک دمک کے پیچھے وہی نسل پرستی کا بھیر یا چھپا ہوا ہے۔ اس زاویہ نظر کا منطقی نتیجہ یہی نکلتا ہے کہ تصادم کو اخلاقی سطح سے ہٹا کر تاریخی سطح پر لے جایا جائے۔ یعنی جہشی کے لیے نجات کا ایک ہی راستہ ہے اور وہ یہ ہے کہ طاقت اور اقتدار کے اس سرچشمہ پر قبضہ کرے جو ابھی تک سفید فام آدمی کے تصرف میں تھا۔ ایک وہ دن تھا جب طاقت سفید فام لوگوں کے پاس تھی ایک یہ دن ہے جب طاقت سیاہ فام لوگوں کے پاس ہے۔ اس طاقت کا استعمال سیاہ فام لوگ کیسے کریں گے۔ یہ وہ سوال ہے جس سے لیروئی جانس اور اس معنی میں ہر باغی آنکھیں چار نہیں کرتا کیونکہ درد مندی اور محبت کی قدروں کو تو باغی اسی وقت خیر باد کہہ چکا تھا جب اس نے لبرلزم کو مشکوک نظروں سے دیکھا۔ زیادہ سے زیادہ وہ یہ کہہ سکتا ہے کہ اس کا دار و مدار افراد پر ہے جس طرح ان افراد پر تھا جو سفید فام لوگوں میں تبدیلی لانا چاہتے تھے۔ طاقت کی تبدیلی کوئی مسئلہ حل نہیں کرتی جب تک طاقت کو اخلاقی طور پر استعمال نہ کیا جائے۔ آر تھر کوکسلر نے یوگی اور کمیشار میں بتایا ہے کہ یوگی آدمی کے اندر تبدیلی لانا چاہتا ہے۔ جب کہ کمیشار باہر کی تبدیلی میں یقین رکھتا ہے۔ یوگی اور اس معنی میں آپ دیکھیں گے کہ دنیا کے تمام بڑے فنکار اور خود جہشی فنکاروں کی بھی ایک بڑی تعداد انسانی قدروں کی بنیادی تبدیلی میں یقین رکھتے ہیں، جب کہ کمیشار اور انقلابی فنکار سیاسی عمل اور انقلابی تغیر میں یقین رکھتا ہے یوگی تاریخی جبریت سے بلند ہو کر بات کرتا ہے جب کہ کمیشار تاریخی عمل کا پابند ہو جاتا ہے ایک انسان کے بدلنے کا انتظار کرتا ہے دوسرا وقت کے بدلنے کا۔ لیروئی جانس جس تبدیلی کا خواب دیکھتا ہے اس کا کوئی اخلاقی اور سماجی ڈامنشن نہیں ہے۔ یہ تبدیلی محض طاقت کی تبدیلی ہے۔ پہلے ظالم کی چمڑی سفید تھی، اب وہ سیاہ ہو گئی ہے۔ غلامی بدستور موجود ہے، صرف آقا اور غلام کا رنگ بدل گیا ہے۔ تشدد بدستور موجود ہے، صرف اس کی سمت بدل گئی ہے۔ یہ وہ دورا ہے جس پر ہر انقلابی کافن اخلاقی ڈامنشیا کا شکار ہوتا ہے، اور وہ اس ڈامنشیا کا کیسا حل نکالتا ہے اسی پر اس کے فن کی عظمت کا دار و مدار ہے۔ اس مقام پر زیادہ تر لکھنے والے فکری ابہام اور اخلاقی AMBIVALENCE کا شکار ہو جاتے ہیں۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ لیروئی جانس کا ہیرو ادب اور شاعری کو مکمل طور پر مسترد کرنا ہے۔ کسی زمانے میں وہ شعر لکھا کرتا تھا لیکن میدان عمل میں سرگرم ہونے کے بعد شاعری بالکل بے کار اور غیر متعلق ہو گئی ہے۔ حق عمل میں ہے اور عملی آدمی کے لیے وہ تمام سرگرمیاں جو براہ راست اس کے عمل سے وابستہ نہیں ہوتیں اور کار آمد نہیں ہوتیں، محض ذہنی عیاشی ہیں۔ عملی آدمی بننے کے لیے آدمی کو شاعری اور سماجیات دونوں کو ترک کرنا پڑتا ہے۔ جب مقابلہ طاقت کے حصول ہی کے لیے ہو تو یہ سب باتیں غیر ضروری اور غیر متعلق بن جاتی ہیں۔ لیروئی جانس کے ڈرامے اس طرح بے پناہ کردہ کے پیدا کردہ

انتقامی ڈرامے ہیں۔ یہ ڈرامے اپنے عمل کے پیدا کردہ تضادات کو حل نہیں کرتے۔ یہی ان کی سب سے بڑی کمزوری ہے۔

نیکرو ادب کے اس سرسری تجزیہ میں میری دلچسپی صرف یہ تھی کہ ادبی تنقید کو آج کے زمانہ میں جب کہ ادب میں زیادہ سے زیادہ ظالم و مظلوم کے تصادم کا بیان ہو رہا ہے، اگر سہل سیاسی رویوں سے بچنا چاہتی ہے تو کئی دشوار گزار گھاٹیوں سے گزرنا پڑے گا۔ ایک نظر سے دیکھیں تو برسرِ اقتدار طبقہ کا نقطہ نظر زیادہ لبرل ہی ہو سکتا ہے۔

ادب کی روایت انسان دوستی کی روایت ہے۔ لیکن لبرلزم معنویت کھو چکا ہے کیونکہ مسائل کا حل اس کے پاس نہیں ہے، چاہے انتہا پسندی مسائل کو حل نہ کرے لیکن وہ ناگزیر رویہ بن گئی ہے۔ انتہا پسند دور کا ادب انتہا پسند ہی ہوتا ہے اور ادبی تنقید کے پاس ایسے ادب کی پرکھ کے کوئی پیمانہ نہیں ہیں۔ کیونکہ ادبی تخلیق جس جمالیاتی نظم و ضبط کا تقاضا کرتی ہے وہ انتہا پسند اور پر انتشار دور میں ممکن نہیں۔ دورِ انحطاط اور دورِ انتشار کا ادب اس معنی میں اعلیٰ ادب نہیں ہوتا جس معنی میں ایک استقامت یافتہ معاشرے کا ادب ہوتا ہے۔ ادب کی پرکھ کے کلاسیکی پیمانے ایسے ہی معاشرے کے عطا کردہ ہوتے ہیں۔ یہ پیمانے ہنگامی حالات کے پیدا کردہ ادب کی پرکھ میں کام نہیں لگتے۔ نئے پیمانے اتنی آسانی سے وضع نہیں ہوتے اسی لیے ہنگامی حالات میں تنقید زیادہ سے زیادہ صفات کا بیان کر سکتی ہے اور یہ بھی ممکن نہ ہوا تو حزبی رویہ اختیار کر کے ایک نئی قسم کی جذباتی خطابت کو اپنا کر احتجاجی ادب کا دم بھرتی ہے۔ تنقید پھر تنقید نہیں رہتی سیاسی پمفلٹ اور صحافت بن جاتی ہے تنقید جب اپنا فرض ادا کرنے میں ٹھکتی ہے تو وہ احساسِ جرم کا شکار ہوتی ہے کہ جمالیات کے نام پر وہ انسانی تقاضوں کو جھٹلا رہی ہے۔ آدمی ادب سے زیادہ اہم ہے، اور انسانیت جب لبو لبان ہو تو جمالیات کی بات بھی عیاشی لگتی ہے۔ بات دراصل یہ ہے کہ جس بے محابا تشدد کا ہمیں سامنا ہے اس سے شعر و ادب بھی محفوظ نہیں رہے۔ فکر کا دامن بھی تار تار ہے اور اسی لیے کوئی اطمینان بخش تنقیدی رویہ تشکیل نہیں پا رہا۔

اب ایک نظر سفید فام لوگوں کے ڈراموں پر ڈال لیں:-

ایسن کا سماجی ڈراما برنارڈ شا کے یہاں پر اہلم پلے کی شکل اختیار کرتا ہے۔ اس کا تھیٹر خیالات کا تھیٹر کہلاتا ہے۔ نقاد کہتے ہیں کہ شا کے یہاں کردار خیالات کی بے سہکیوں پر چلتے ہیں، اور ان میں وہ نفسیاتی گہرائی اور پیچیدگی نہیں ملتی جو ایسن کے کرداروں میں نظر آتی ہے۔ خود شاطنزا کہا کرتا تھا کہ اس کے ڈرامائی مکالمات ”مکالمات افلاطون“ کی دوسری قسم ہیں۔ یہ سب باتیں اپنی جگہ ٹھیک ہیں لیکن ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ شا اپنے ڈراموں میں سماجیات اور جمالیات کی کشمکش کو شدید سے شدید کرتا رہتا ہے اور کسی ایک کے حق میں فیصلہ نہیں کرتا۔ دراصل شا جانتا تھا اور خوب اچھی طرح جانتا تھا کہ جیل خانہ کی اصلاح پر چارلس ریڈ کے سماجی ڈرامے کا آئینہ بھی ہملٹ، فاؤسٹ اور پیٹر گنٹ کے آرٹ کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔ وہ یہ بھی جانتا تھا کہ ایسن کا گڑیا گھر ”موسم گرما کا خواب نیم شب“ جگاتا ہے۔

اصلاحی ادب سماجی اصلاح کا کام تو کرتا ہی ہے اور مصلحین کا عرس ہم جتنے دھوم دھڑاکے سے منائیں جائز ہے۔ اگر ایک ڈراما جیل کی اصلاح کرتا ہے، یا ایک افسانہ جینز کی فتنے کی رسم کو نابود کرنے میں مدد کرتا ہے تو ہم ان کی جتنی تعریف کریں کم ہے۔ خود ان فنکاروں کے لیے اپنے فن پاروں کی ایسی کامیابی قابل اطمینان ہو سکتی ہے۔ لیکن شاکی خوبی یہ ہے کہ وہ کبھی ایسی خود اطمینانی کا شکار نہیں ہوا۔ گودہ اپنے نقادوں کو پریشان کرنے کی خاطر یہ کہتا تھا کہ WIDOWER'S HOUSE اس نے الکشن میں ترقی پسند پارٹی کو ووٹ دلانے کی خاطر لکھا ہے لیکن اس کی خواہش یہی تھی کہ لوگ اس ڈرامے کو مولیئر کے ڈراموں کی مانند ایک فن پارے کے طور پر دیکھیں۔ اور سچ بات یہ ہے کہ شاکی بہترین ڈراموں کا مطالعہ ہمیں بتاتا ہے کہ اس کا آرٹ محض سماجی اور مقصدی سطح پر حرکت کرنے والے فنکار کا آرٹ نہیں ہے۔ شاکی یہاں حقیقی تصادم، قوت حیات اور اخلاقیات کے مصنوعی نظام کے بیچ ہے اور سماجی مسائل ان قوتوں کے عناصر ترکیبی کے طور پر سامنے آتے ہیں، فی نفسہ ایک مقصد نہیں ہوتے۔ یہی فلسفیانہ ڈامنشن اس کے پرابلم پلے کو گہرائی اور پیچیدگی عطا کرتا ہے۔ ایلیٹ جو ابتداء میں شاکی سماجیات کی وجہ سے اس سے کافی بدظن تھا، وقت گزرنے کے ساتھ اس کے فن کی گہرائیوں سے واقف ہوتا گیا اور اس کی تنقید میں یہ اشارہ ملتا ہے کہ شاکی ظاہر جتنا نظر آتا ہے اس سے کہیں زیادہ گہرا ہے۔ ہم اس گہرائی کو نہ دیکھ سکے اور ہماری سماجی مقصدیت کی ماری تنقید شاکی میں صرف سماجی مسائل کی گتھیاں دیکھتی رہیں۔ انھیں تو یہ ثابت کرنا تھا کہ سماجی مقصدیت تو کیا ڈرامے سے بر ملا پڑ پیگنڈے کا کام لینے سے بھی گھبراتا نہیں تھا۔ ہم یہ کیسے دیکھتے کہ اس کا عمل اس کے نظریہ کو بھی بہت پیچھے چھوڑ جاتا ہے۔ سوال پھر معمولی اور غیر معمولی تخلیقی تخیل کا آتا ہے۔ طاقتور تخیل خود فنکار کے عائد کردہ نظریاتی حصاروں کو توڑ کر، اخلاقی اور سماجی پابندیوں کو خس و خاشاک کی طرح بہا کر، فن پارہ کو اس بلندی پر پہنچاتا ہے جہاں وہ آرٹ کا مکمل نمونہ بنتا ہے۔ شاکی بہترین ڈراما سینٹ جان اس بات کا ثبوت ہے کہ اس کی ڈرامٹیک جینئس کوئی بلندیوں پر پرواز کرنا چاہتی ہے۔ خیر سینٹ جان تو شاکی ایک ایسا کرشمہ ہے جو اسے شیکسپئر کے بعد انگریزی زبان کا سب سے بڑا ڈرامہ نگار ثابت کرتا ہے، لیکن شانے جو سیاسی ایکسٹرا ویکٹوریا لکھے ہیں، آپرا اور کامیڈی کے جو طنز یہ ملغوبے پیش کیے ہیں، وہ بھی تو اس بات کا ثبوت ہیں کہ بڑا فنکار محض بڑے فارم کے پیدا ہونے ہی کا انتظار نہیں کرتا بلکہ عامۃ الورد اور اکثر اوقات تو عامیانا فارم ہی کو ذریعہ اظہار بنا کر بڑے آرٹ کی تخلیق کرتا ہے۔ المیہ بنیادی طور پر قتل، سنسنی خیزی اور انتقام ہی کا تو عام پسند ڈراما ہے شیکسپئر نے اسے کہاں سے کہاں پہنچا دیا۔ مغرب میں جدیدیت کا ایک بڑا کارنامہ تو یہی ہے کہ اس نے پاپ آرٹ کو آرٹ بنادیا۔ ہمارے یہاں تو خیر جدیدیت کا پورا زور مختصر فلموں اور مختصر افسانوں پر ختم ہو گیا مغرب میں اس کا بڑا کارنامہ تو لیسر ڈرامہ ہے جو شعور کی رو، سرریلزم، خوابوں کے ٹانگ، لفظوں کے کھیل، اخبار کے تراشے، اشتہارات فحش ادب، ووڈ ویل اور نہ جانے کون سے فنکارانہ اور عامیانا مشاغل کا ملغوبہ ہوتا ہے۔ لیکن یہ سب کارنامے ہیں اس ذہن کے جو اخلاقیات ہی نہیں بلکہ فرسودہ جمالیات کے بندھنوں سے بھی آزاد ہو چکا ہے۔ ایسا ذہن مادر پدر آزاد نہ بنے اس کے لیے اسے خود پر جو تخلیقی ڈسپلن عائد کرنا پڑتا ہے اس کی

بحث کی یہاں ہر دست گنجائش نہیں، ہم مغرب کی جدیدیت کا جواب کیا پیدا کرتے کہ سب سے بڑا خوف تو ہمیں آزادی کا ہی خوف ہے تحفظات چاہے خاندان کے ہوں ناتیوں، جاتیوں اور قبیلوں کے ہوں، سیاسی اور نیم عسکری جماعتوں کے ہوں، مذہب یا سیاسی آئیڈیولوجی کے ہوں ہمارا تکیہ ہیں۔

اب ایک نظر براخ کے تھیٹر کی طرف ڈالتے چلیں۔ براخ کے متعلق بھی تو نقاد یہی بات کہتے ہیں کہ مارکسزم سے وابستگی کے باوجود اس نے افادی قدر کو جمالیاتی قدر کا نعم لہدل نہیں سمجھا اور اس کے ڈرامے ان پروتاری ڈراموں سے بہت مختلف ہیں جو سماجی احتجاج کے جذبہ کو آرٹ کے لیے کافی سمجھتے ہیں۔ اس کا ڈراما ST. JOAN OF THE STOCKYARD اگر کمزور ہے تو اس کی وجہ بھی صاف ہے کہ اس میں سیاہ سفید کی تقسیم بہت سہل اور واضح ہے۔ اس کے برعکس THE GOOD WOMEN OF SEZUAN جو خود براخ کے اس نظریہ کی نفی کرتا ہے کہ ڈرامے کو کوشش کرنا چاہیے کہ وہ آڈینس کو کسی فیصلہ پر پہنچنے کے لیے تیار کرے، اس کے کامیاب ترین ڈراموں میں سے ہے کیونکہ یہاں مسئلہ کو اس کی تمام پیچیدگی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے اور باوجود اس کے کہ ڈرامے میں PARABALE کی سادگی ہے، ڈرامے کا عمل انتہائی پیچیدہ ہے اور ڈراما کسی اخلاقی نتیجہ پر ختم ہونے کے بجائے۔ ناظرین کو اخلاقی کشمکش میں مبتلا کر کے چھوڑ دیتا ہے۔ اس ڈرامے میں براخ نے پروتاری ڈرامے کی افادی اور مقصدی سہل پسندی اور سادگیوں کے بجائے انسانی تعلقات کی پیچیدگیوں کو پورے طور پر استعمال کیا ہے۔ براخ کا تھیٹر نہ تو سیاسی تقریر بنتا ہے نہ سماجی دستاویز اور فی الحقیقت سماجی ڈرامے کا سب سے بڑا مسئلہ بھی یہ ہے کہ پروتاری ڈرامے کے احتجاجی لب و لہجہ اور سیاسی کٹ منٹ کا شکار ہوئے بغیر وہ آدمی کو اس کے سماجی تناظر میں اس کی پہلوداری اور کلیت کے ساتھ کس طرح پیش کرے۔

براخ بیسویں صدی کا بہت بڑا ڈرامہ نگار ہے۔ اس کے اجتہادات نے تھیٹر کا نقشہ بدل دیا۔ امریکی ڈرامہ نگار آرتھر ملر براخ کے قد و قامت کا تو نہیں لیکن وہ بھی صدر نشینوں میں سے ہے۔ آرتھر ملر بھی سماجی ادب کے بہت سے ایسے پہلوؤں کو سامنے لاتا ہے جن پر ہمارے نقاد سماجی ادب کا ذکر کرتے وقت غور کرتے تو ان کے ادب کے معاشرتی تصورات اس قدر گٹھل اور اکہرے نہ رہتے۔ ملر چاہتا تھا کہ سماجی ڈرامے کو صرف سماجی تعلقات کی عکاسی تک محدود نہیں ہونا چاہیے۔ ان تعلقات کو جب محض معاشی نظر سے دیکھا جاتا ہے تو وہ طبقاتی کشمکش کا روپ اختیار کر لیتے ہیں، اور فطری طور پر ورتار یہ کہ سماجی ادب وجود میں آتا ہے۔ آرتھر ملر تو چاہتا تھا کہ سماجی ڈرامے کو انسانی فطرت کے اندر جھانکنا چاہیے اور یہ سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیے کہ اس کی اندرونی اور جذباتی ضروریات کیا ہیں۔ تاکہ ان ضروریات کو سماجی تصورات کی شکل میں پیش کیا جاسکے۔ یہ گویا انسان کو اس کے سماجی تناظر میں رکھ کر دیکھنے کی بجائے مابعد الطبیعیاتی تناظر میں رکھ کر دیکھنے کی طرف پہلا قدم ہے۔ لیکن ایسا ڈرامہ اسی وقت ممکن ہے جب آدمی کے پاس آدمی میں دلچسپی لینے کی فرصت ہو۔ جب پورا معاشرہ زبردست سیاسی بحران سے گزر رہا ہوتا ہے۔ اور طبقاتی جنگ شدید ہو جاتی ہے تو لوگوں کی دلچسپی آدمی میں بطور فرد کے ختم ہو جاتی ہے۔ کسے فرصت ہے کہ آدمی کی فطرت کا مطالعہ کرے اور اس کی نفسیاتی پیچیدگیوں میں دلچسپی لے، چنانچہ

ایسے حالات میں جمالیات کے علاوہ جس چیز کو ریڈیکل دانشور حقارت کی نظر سے دیکھتے ہیں وہ انسانی فطرت اور نفسیات ہی ہے لیکن ایک نظر سے دیکھیے تو مظلوم کے پاس سوائے اس کی انسانی فطرت کے دوسرا رہا بھی کیا ہے۔ جس کی بنیاد پر وہ اپنی انسانیت کا اثبات کر سکے۔ جب گوتیالا میں جابر آمر کے سفاک سپاہی بچوں کو دیواروں سے بچ بچ کر ان کی کھوپڑیاں پھوڑ رہے تھے تو ممکن ہے مجھ صاحب نظر وہاں ہوتا تو روایت سے کہتا کہ وقت کے تناظر میں تو یہ کچھ بھی نہیں اور تاریخ کی کتاب میں ایک اور خوں چکاں ورق کا اضافہ ہوا۔ لیکن کیا میری روایت ان ماؤں کے کام آسکتی تھی جو ان ہولناکیوں کی شاہد تھیں۔ ان کی مامتا کسی ایک بے پناہ چیخ کی صورت ازلی مشیتوں کے خاموش ایوانوں میں لہورنگ پکار بن کر گونج رہی ہوتی۔ اور یہ مامتا کیا ہے۔ انسانی فطرت کا ایک عنصر۔ فطرت کو بدل دو تو مامتا کا جذبہ بھی نہ رہے۔ پھر تو ایسے مناظر صرف تاریخی حادثات بن کر رہ جائیں۔ محض چند چونکا دینے والی اخباری خبریں۔ اور کیا جدید تکنولو جیکل سائنسی معاشرے کی پیش قدمی اسی جانب نہیں ہے کہ آدمی کو زیادہ سے زیادہ کارآمد باعمل، ذہین اور چاق چو بند بنائے کہ کارزار حیات میں خواہ مخواہ غیر ضروری جذبات کا اصراف نہ کرتا رہے۔ زود حسی اور رقیق القلبی کردار کی صلابت میں قدغن ہے اور مرد آہن جذبات بھی اپنی اور سنگین رکھتا ہے۔

میرے وہ دوست جو کرشن مرتی کے سوا کوئی اور چیز نہیں پڑھتے ان کی بھی کوشش فوق البشر کے اس مقام کو پہنچنے کی ہوتی ہے جہاں پر کھڑے وہ ازل اور ابد کی ناپیدا کنار پہنائیوں میں الہیاتی وقت کی موجوں پر کائناتوں کو مثلِ حباب ڈوبتا ابھرتا دیکھنا چاہتے ہیں۔ وہاں تو ہماری تمہاری دنیا حباب کی صورت بھی نہیں ہے۔ گوتیالا اور آسام اور بیروت کے خون رائیگاں کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا کہ وہ تو ہم خود دو چار دن کے بعد بھول جاتے ہیں۔ صاحبِ نظر اور فوق البشر دونوں رقیق القلب نہیں ہوتے۔ یہ نسائی مشاغل تو ہم زنانیوں کے لیے رہ گئے ہیں۔ تو ایک معنی میں فنکار بھی تو عورت ہی ہے کہ تخلیق کا پورا جھمیلا اپنے ساتھ لگا رکھا ہے۔ تخلیقی عمل پر آپ کتابیں پڑھیں تو آپ کو حیرت تو ہوگی کہ نظم اور ہجے دونوں کے پیدا ہونے کا طریقہ لگ بھگ ایک سا ہے۔ اسی لیے تخلیق فن کا ذکر لگ بھگ انہی اصطلاحوں میں ہوتا ہے جو تولید کے بیان کے لیے وضع کی گئی ہیں۔ فنکار کے لیے احساس کی آگ میں جلنے کے معنی بھی کیا ہیں سوائے اس کے کہ گرد و پیش کی دنیا کو اپنے وجود میں جذب کرتا رہے کہ اسے دنیا کو اپنے فن میں ایک نئی معنویت کے ساتھ از سر نو تخلیق کرنا ہے۔ اسی لیے تو کامیو انسانی فطرت کی سالمیت اور پائیداری پر زور دیتا ہے۔ اسی لیے منٹو انسانی فطرت میں رہے ہوئے ان سرچشموں کی تلاش کرتا ہے جہاں سے حسن و محبت اور خیر و برکت کے حیات بخش جھرنے پھوٹتے ہیں۔ آخر برناڈ شاہ کو بھی تو سطحی سماجی تعلقات سے گذر کر قوتِ حیات کی گہرائیوں تک پہنچنا پڑا تھا۔ آج کے باپو کیمسٹری کے زمانہ میں یہ ناممکن نہیں رہا کہ ایک ایسا آدمی پیدا کیا جائے جو جذبات کا کھڑا گ مبول لینا ہی نہ چاہتا ہو۔ جذبات کے بیجا اصراف سے ہلکان ہونے سے تو یہی بہتر ہے کہ اپنی اعصاب کے ذریعہ حادثات کا مقابلہ کیا جائے۔ جب بچوں کی کھوپڑیاں تڑاخ سے اڑادی جائیں اس وقت عورتیں ٹھنڈی سانس لے کر بیٹھ جائیں گویا یہ واقعہ سکول میں بچوں

کی نپائی سے زیادہ اہم نہیں ہے۔ نروان اور نجات کے متلاشی سادھنا اور سلوک کی راہ پر گامزن فوق البشر کی لا تعلق پذیری بھی شاید اسی نوع کی کوئی چیز ہو..... مجھے پتہ نہیں کیوں کہ عارفوں کے ملفوظات میری نظر سے کم ہی گذرے ہیں۔ میں تو بہت ہی معمولی آدمی ہوں، افسانے اور ناول پڑھا کرتا ہوں جو اس آدمی کی بات کرتے ہیں جو مقامات اور نباتات کے بیچ زندگی کرتا ہے اور جس کے لیے جہتوں اور جذبات کی توانائی اس کی انسانیت کی ضمانت ہے۔ آرتھر ملر بھی تو اپنے ڈراموں میں آدمی کے اسی المیہ کو پیش کرتا ہے کہ کیسے انسانی رشتے اقتصادی رشتوں میں بدل گئے۔ کیسے عشق جنون پیشہ جو سلطنتوں کو بوسوں پر نثار کرتا تھا اب سماجی دکھاوے اور سماجی منزلت کے چھوٹے چھوٹے حقیر جذبات کا بھی کھاتا لکھنے بیٹھ گیا۔ انسانی فطرت میں ملر کو بھی تلاش تھی انہی سرچشموں کی جہاں سے بھرپور اور حیات بخش انسانی تعلقات کے دھارے نکلتے ہیں۔

لیکن یہ تو میں پہلے ہی کہہ چکا ہوں کہ انسانی فطرت اور انسانی مقدروغیرہ میں دلچسپی لینے کے لیے فرصت کے رات دن درکار ہیں۔ یعنی معاشرے میں کم از کم اتنی تو استقامت ہو کہ آدمی معاشرتی مسائل پر سوچ بچار کر سکے اور وہ بھی اس خود اعتمادی کے ساتھ کہ اس کے سوچ بچار کا معاشرتی تبدیلیوں پر اثر پڑے گا۔ لیکن جب پورا معاشرہ بے محابا تشدد، انتشار اور اتھل پتھل کا شکار ہو تو نہ آدمی کے پاس سوچنے کی فرصت ہوتی ہے نہ اپنے خیالات پر اعتماد۔ فکر کی جگہ اندھا عمل لے لیتا ہے اور فرد کی قوت ارادی کی جگہ تاریخی قوتیں ایک معنی میں آدمی سب کچھ تاریخ کے حوالے کر دیتا ہے اور سوچتا ہے کہ اس کے یا کسی کے بھی ہونے نہ ہونے سے کیا فرق پڑتا ہے۔ اگر فرد تاریخ یا تمدن کے لیے محض کھاد ہے تو کھاد کی فطرت کیا اور فطرت کے تقاضے کیا، کھاد تو کیمیاوی عنصر کا مجموعہ ہوتی ہے، کل کو اٹھ کر بیچ بھوت میں مل جائے گی۔ آدمی جب میکائیک یا کیمیاوی وحدت بن جاتا ہے تو اس میں آدمی کی انسانی دلچسپی بھی ختم ہو جاتی ہے۔ پھر دنیا کی باتیں انسانی حوالے سے نہیں، بلکہ تاریخ سیاست اور تمدن کے حوالے سے ہوتی ہیں۔ آدمی حال سے زیادہ مستقبل میں جیتا ہے اور اس طرح یونو پین فکر جو خواب آفرین ہوتی ہے، آئیڈیلزم تک کو ختم کر دیتی ہے جو حال کے حقائق سے بلند ہونے کی انسانی کوشش ہے۔ اس طرح فکر حال کے حقائق سے گریز کر کے یونو پیا کے خوابوں میں پناہ لیتی ہے۔

اس انحطاط کی سب سے عبرتناک مثال ہمارے عہد کی ترقی پسند تنقید ہے جو خود ترقی پسند فنکاروں کی سماجیات تک کے ساتھ انصاف نہیں کر سکی ہے، فن کا تو خیر ذکر ہی نہیں کہ فن کے مسائل ان کے بس کا روگ ہی نہیں۔ یہ روگ انھوں نے اپنے ساتھ لگایا بھی نہیں اور جمالیات کو ہمیشہ حقارت کی نظر سے دیکھتے رہے۔

ترقی پسند تنقید کے منظر نامہ پر نظر کیجیے۔ آپ کو دو قسم کے نقاد ملیں گے۔ ایک تو آثار الصنادید دوسرے باقیات الصالحات۔ آثار الصنادید کی دیکھ بھال سرکار کرتی ہے۔ یہ وہ لوگ ہیں جن کے حرف بغاوت سے کبھی بخروبر کا نپتہ تھے، اب ان کے پیغام محبت سے ایوان حکومت کے دیوار و درگوں بجتے ہیں۔ وہ وزیر جس کی زبان میں اردو شاعری کی مٹھاس ہے، وہ رہبر قوم جس کی اٹھان میں ایشیاء کی جوانی کا بانگ مچا ہے، ان کے سر پرست ہیں۔ کمیٹیاں ان کے سینہ پر تمغہ لگاتا ہے، سرکار بھوشن کا آ بھوشن عطا کرتی ہے، وزیر نان نفقہ کا، سفیر سفر حضر کا، منعم جام و

سبوتا، ریڈیو تقریر کا، رسالہ خاص نمبر کا اور اکاڈمی انعام و اکرام کا انتظام کرتی ہے۔ ان کے نام نہایت ہی فربہ و وظیفے جاری کیے جاتے ہیں اس کتاب کو لکھنے کے لیے جو کبھی نہیں لکھی جاتی لیکن جسے ضبط قلم کرنے کا ارادہ وہ اس وقت تک رکھتے ہیں جب تک وظیفہ کے دم میں دم ہوتا ہے۔ اس کتاب کی تصنیف کے لیے جو زیر تصنیف نہیں ہے وہ لندن اور پیرس کا سفر کرتے ہیں ان مخطوطات کو دیکھنے کے لیے جو وہاں کی لائبریریوں میں نہیں ہیں اور گر ہیں بھی تو اس کتاب کے کام کے نہیں جو ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے۔ آخر وہ وقت آتا ہے کہ وظیفہ دم اور کتاب قلم چھوڑ دیتی ہے۔ اس وقت کوئی ان سے پوچھے کہ قبلہ! وہ جو نہیں ہے اور نہ ہوگی، جب تھی تو عدم تحریر کی کون سی منزل میں تھی تو شاید جواب ملے کہ، میاں! جسے شروع نہ کر سکا، خدا کے فضل و کرم سے اب اس کا کام تمام ہوا۔“

یہ تو تھے ترقی پسندوں کے آثار الضادید۔ ان کے باقیات الصالحات گاؤں کے وہ غبی لڑکے ہیں جو سکول میں فیل ہوتے ہیں تو مدرسہ میں بٹھادیے جاتے ہیں کہ عالم نہ سہی مولوی تو بنیں۔ یہ لوگ مارکسزم کو ناظرہ پڑھتے ہیں۔ چنانچہ مارکس کی کتاب سرمایہ، ان کے دماغ میں نہیں بغل میں رہتی ہے کیونکہ دماغی لڑائیوں کا انھیں یارا نہیں، اور یہ لوگ اپنا کام صرف بغلی گھونسوں سے نکالا کرتے ہیں، ان کی نظر ہمیشہ فطرے کے گیہوں پر رہتی ہے جو پیداواری رشتوں کے کھیتوں سے انھیں مل جاتے ہیں اور یہی ان کی علمی غذا ہے۔ جس طرح استنبجے کے مسائل کا روحانیات سے کوئی تعلق نہیں، اسی طرح باقیات الصالحات کے مسائل کا جمالیات سے کوئی رشتہ نہیں۔ تنقید کی دیوار سے وہ عصری آگہی کا ڈھیلا گھتے رہیں گے اور قاری سوچتا رہے گا کہ یہ ڈھیلا تخلیقی تخیل کے عقاب کی بلند پروازیوں کی کسوٹی کیسے بنے گا۔ لیکن قاری سادہ لوح ہے۔ اتنا نہیں سمجھتا کہ ہر کہ درکان نمک رفت نمک شد کے مصداق ان مولویوں کی ہانڈی میں جو بھی گرا پک کر مدراسی کھانوں کی مانند ایک سامرہ دینے لگا۔ رنگ سخن کے امتیازات کی بات ہی بے معنی ہے کہ سب ایک رنگ میں رنگے ہوتے ہیں۔ اس تنقید میں میر کی آنکھیں ہلکی تو غالب کا چہرہ دھنیا ہے اور یہی دو مسالے ہیں جن کے زور پر مدراسی لوح چلا تے ہیں اور مارکسی موج کرتے ہیں۔ مارکسزم سے وہ فکر کا نہیں فتوے کا کام لیتے ہیں۔ مارکسزم ان کے لیے شجر طوبی ہے جس کا نام انھوں نے سنا ہے دیکھا نہیں اور نام شاخ طوبی کی وہ مسواک ہے جو جیب تنقید میں ہمیشہ ابھری نظر آتی ہے۔ مسواک سے زبان میں چھالے پڑ گئے ہیں، اسلوب کے مسوڑھے چھل گئے ہیں، فکر کے تالو میں ناسور پڑ گیا ہے، لیکن مولوی کو پاکی کا ایسا ضبط ہوتا ہے کہ تنقید کا قصہ پاک کیے بنا وہ چین نہیں لیتا۔ ان کی تنقیدیں وہی پڑھ سکتا ہے جو انھیں کے گاؤں کا ہو، اور صرف اسکول ہی میں نہیں بلکہ مدرسہ میں بھی فیل ہوتا رہا ہو یعنی ان سے بھ زیادہ غبی ہو۔ اسے کم از کم اتنا تو کو دن ہونا چاہیے کہ باقیات الصالحات کی امامت میں نماز ادا کرتے وقت یہ احساس بھی نہ رہے کہ ادب کے آستانہ پر ان اماموں کا ہر سجدہ سجدہ سبوتا ہوتا ہے اور گوان کے پیچھے وہ دوسو رکعات ادا کرے تو ثواب اسے دو ہی رکعات کا ملے گا۔ آثار الصنادید تو تھوڑی بہت فقیہانہ موشگافیاں بھی کر لیا کرتے تھے، مولویوں کا یہ فرقہ تو مناظرہ بازی تک سے جی چراتا ہے کیونکہ مناظرہ بازی کے لیے مولوی کو بھی اپنے اور دوسرے مذاہب

کے متعلق تھوڑا بہت پڑھنا پڑتا ہے۔ لٹھ رکھ کر کتاب ہاتھ میں لینا مولوی کے لیے گھائے کا سودا ہے۔ چنانچہ یہ لوگ اپنی تنقید میں مناظرے تک برہم نہیں کرتے۔ ارے ہمیں غصہ تو اس بات پر ہے کہ برہم تک نہیں ہوتے۔ ان کے چاروں طرف جو تم پیزار ہو رہی ہے کسی کی پکڑی سلامت نہیں۔ ان پر کچھ اثر ہی نہیں عجیب اطمینانِ قلب سے یہ تماشا دیکھتے رہیں گے۔

ترقی پسند تنقید کی فکری تہی مائیک کی دو مثالیں دیکھیے۔ ڈاکٹر محمد حسن منٹو کا افسانہ ”ہتک“ کے متعلق رقم طراز ہیں۔

”ہتک کی ہیروئن دعوتِ گناہ نہیں، تازیانہ ہے۔ اس میں وہی مصلحانہ جوش اور رفق گوئی (؟) کی شدت پائی جاتی ہے جو نالائقی کی اپنا کرے نینا میں ملتی ہے۔ اپنا بھی نیک چلن نہ تھی لیکن اس کا المیہ ہمیں بھٹکانے کی بجائے ایک دوسرے راستے پر لگا دیتا ہے۔

اس کے علاوہ اپنا اور مادام بواری کی طرح سلطانہ اور سگندھی نفسیاتی پیاس کی ماری ہوئی نہیں بلکہ ایک ایسے شکنجہ میں کسی ہوئی ہیں جس کے بنانے میں ان کا کوئی ہاتھ نہیں تھا۔“

اب آپ ہی کہیے میں کیا کہوں۔ کوئی بھی کیا کہہ سکتا ہے۔ یعنی ان جملوں پر آدمی کیا کیا خیال آرائی کرے۔ کل کو اٹھ کر وہ موزیل اور سینٹ جان کا مقابلہ کریں گے۔ میکبتھ اور ”مد بھائی“ کو ٹکرائیں گے، تو آدمی کہاں کہاں ان کا ہاتھ پکڑتا رہے گا۔ سگندھی اور سلطانہ دو ٹکھیاں رنڈیاں ہیں۔ اپنا کیر نینا اور مادام بواری دنیا کے دو عظیم ناولوں کی ہیروئن ہیں۔ ایک کا تعلق روس کے اشرافیہ طبقہ سے دوسری کا تعلق فرانس کے متوسط طبقے سے، ایک جذبہ عشق اور دوسری رومانی جذباتیت کے ہاتھوں تباہ ہوتی ہے۔ بھلا سوچیے تو ان دو عورتوں اور منٹو کی رنڈیوں میں قدر مشترک کیا ہے۔ ایسی ہی انمل بے جوڑ باتوں سے ہماری معاشرتی تنقید بھری پڑی ہے۔ منٹو کے فن کی جمالیات کا ذکر یہ نقاد کیا کرتے ان سے تو افسانوں کی رنڈیوں کا ہاتھ بھی ٹھیک سے پکڑا نہیں جاتا۔

باقیات الصالحات میں ایک جوان صالح حضرت قمر رئیس ہیں۔ زندگی بھر چار جملے ایسے نہیں لکھ سکے جن میں ڈھائی انچ کی گہرائی ہو۔ چاروں طرف علامتی تنقید کا شور سن کر انھیں بھی چاؤ ہوا کہ اس پر بھی ہاتھ آزمایا جائے ہم تو بھونچکے رہ گئے کہ علامتی تنقید تو فاروقی سے بھی مشکل ہی سے سنبھلتی ہے۔ ان کے چکنے فرش پر اگر صحافتی تنقید کا ہاتھی جس کے ہودج میں قمر صاحب رئیس زادوں کی طرح زندگی بھر لیٹے رہے، اگر پھسلا تو کیا عالم ہوگا۔ لیکن قمر رئیس نے کامیو کے ناول، پلگ کی باتیں سن رکھی تھیں۔ اب دیکھا کہ راجندر سنگھ بیدی کے افسانہ کوارنٹین، میں بھی پلگ پھیلتا ہے۔ بس کیا تھا مضمون گھسیٹ ڈالا، ”کواریٹین کی علامتی معنویت“ پلگ اب غیر ملکی غلامی کی علامت ٹھہرا۔ انگریز سفید چوہے اور کواریٹین پتہ نہیں کیا۔ تنقید جب مجذوب کی بڑبن جائے تو معنی کی تلاش بے کار ہے۔ قمر رئیس کے پاس شوقِ فضول کی بھی کمی نہیں اور جراتِ رندانہ کی بھی۔ آپ یقین مانیے ان سے یہ بعید نہیں کہ آئندہ فرصت میں عصمت کے ”لحاف“ کا بھی ایسا ہی علامتی مطالعہ پیش کریں۔ وہ یہ ثابت کر سکتے ہیں کہ

نواب صاحب انگریز کی علامت ہیں، ان کے نرم و نازک لونڈے دیسی رجواڑے ہیں۔ نواب کی بیگم مادر وطن ہے جو غلام ہے۔ ملازمہ جس کے ساتھ بیگم کا جنسی رشتہ ہے بغاوت کی علامت ہے۔ اور رات کے اندھیرے میں لحاف کا ہاتھی کی طرح اچھلنا غلامی کی تاریک رات میں پروان چڑھتی ہوئی آزادی اور بغاوت کی تحریکوں کی علامت ہے۔

ترقی پسندوں کی مغرب سے نفرت بھی دیکھنے کے قابل ہے۔ اس نفرت کا ایک نتیجہ یہ نکلا کہ مغربی دانشوروں کی روایت سے ہم اتنا بھی فائدہ نہ اٹھا سکے جتنا کہ حالی اور سرسید نے اٹھایا تھا۔ حالی نے تو تنقید کو ایک اخلاقی ذہن عطا کیا تھا۔ وہ بہر صورت ڈاکٹر جانس اور آرنلڈ کی تہذیبی تنقید کے نمائندہ تھے۔ ترقی پسندوں تک آتے آتے حالی کی یہ اخلاقی روایت نعرہ زنی، پروپیگنڈہ، صحافت پمفلٹ بازی، کٹیٹھ ملائیت، تنگ نظری اور سیاسی ڈپلومسی کا شکار ہو گئی۔ فنکار اور دانشور کی ذہنی آزادی، حق گوئی، اور بے باکی کو ریاست، حکومت، پارٹی اور آئیڈیولوجی کی بلی پر قربان چڑھا دیا گیا۔ وہ اتنی سی بات نہ جان سکے کہ ادب آدمی کو ایک سوچتا ہوا تنقیدی ذہن عطا کرتا ہے۔ ادب جواب نہیں سوال ہے۔ تجسس و بصیرت، تنویر اور انکشاف ہے۔ ذہن تنقیدی ہو تو فریب نہیں کھاتا تعصبات کا شکار نہیں ہوتا۔ اندھا یقین نہیں کرتا اور وہی بات کہتا ہے جس کی سچائی کا اسے علم ہوتا ہے ہماری تو روایت ہی رہی ہے کہ دو کتابیں پڑھتے ہی رہبر قوم بن جاتے ہیں۔ لیڈروں کو بھلا اس بات میں کیا دلچسپی ہو سکتی تھی کہ مغرب میں فنکار نے اپنے لیے لیڈر اور معلم اخلاق کا نہیں بلکہ بقول جانس ایک جلا وطن ہیر و اور شہید کا رول پسند کیا ہے۔ کیوں وہ ہر لحظہ مادہ پرست اور متشدد دہنتے ہوئے سماج میں خود کو اجنبی اور جلا وطن محسوس کرتا ہے۔ یہ جاننے کے باوجود کہ سماج سے آخری تصادم سے اس کی ذات پاش پاش ہونے والی ہے، وہ سماج سے ٹکراتا ہے اور یہی اس کا ہیر و تنک عمل ہے۔ وہ پاش پاش ہوتا ہے اور یہی اس کی شہادت ہے۔ وہ بیک وقت سماج کا باغی اور اس کا صید زیوں ہے۔ ہاتھ باگ پر نہیں اور پارکاب میں نہیں لیکن وہ رخس وقت کا عنان گیر ہے اور بلا خراس کے فتراک کا تخیر۔ روح کی بھٹی میں اپنی نسل کا ضمیر پیدا کرنا اس کا منصب ہے اور اندر کی آگ کے تیز و تند شعلوں میں خاک ہو جانا اس کا مقدر۔

ظاہر ہے ایسے خانہ خرابوں سے چوہداری، رکاب داری اور ڈھنڈورچی کے کام بن نہیں پاتے۔ ہندوستان میں تو دانشور کوڑیوں کے مول بک چکا تھا۔ دربارداری، خوشامد موقعہ پرستی اور حلقہ پروری اس کی گھنٹی میں پڑی ہوئی تھی۔ مغرب میں دانشور اپنا رول نباہ رہا تھا۔ نہ وہ سیاسی شاطروں کا حلیف بنا، نہ نان و نفقہ کے لیے اپنے ذہن کو رہن رکھا۔ اس نے ہر جھوٹ کو بے نقاب کیا، ہر غلط تصور کو چیلنج کیا اور ہر فلسفہ کی تنقید کی۔ اوہام پرست اور روایت پسند مشرقی ذہن کو تنقید کبھی اس نہ آئی۔ تنقیدی روایت اسی لیے ہمیشہ ہمارے یہاں ابھرا ابھر کر اندھیروں میں ڈوبتی رہی ہے۔

جدیدیت کے رجحان کے ساتھ تنقید پھر سے ایک بار ابھری۔ رچرڈز اور ایلٹ کے ناموں کا چلن ہوا۔ سارتر اور کامیو کے تصور رات سے ذہن متعارف ہوا۔ لسانیاتی، اسلوبیاتی، علامتی اور اسطوری طریقہ کار اپنائے

گئے۔ نیا احساس نئی زبان میں ڈھل رہا تھا۔ تجربات کا دور دورہ تھا۔ ذہن کی کھڑکیاں کھل گئی تھیں اور مغربی افکار و خیالات نئے فنکاروں کے ذہنوں کو متور کر رہے تھے۔ سماج، سیاست، آئیڈیولوجی اور کٹ منٹ پر حریفانہ وار و گیر ہو رہی تھی۔ وابستگی کو توڑا جا رہا تھا، وابستگی کے معنی سمجھنے کی کوشش کی جا رہی تھی۔ ترقی پسندی کے ردِ عمل کے طور پر ظاہر ہے کہ فن کی جمالیات پر زیادہ زور دیا جا رہا تھا، لیکن جدیدیت میں نئے ریڈیکلزم کی بھی ایک لہر تھی جس کے علمبردار تنقید میں باقر مہدی تھے۔ سائنس ٹکنولوجی ماس میڈیا اور مادہ پرست تمدن کے لائے ہوئے نفسیاتی اور سماجی مسائل پر بھی مباحث ہو رہے تھے جو تنقید کے توازن کو برقرار رکھے ہوئے تھے اور اسے صرف اظہار کے مسائل تک محدود ہونے سے بچائے ہوئے تھے۔ لیکن محض رجحانات کے زور پر اچھی تنقید وجود میں نہیں آتی۔ اس کے لیے اعلیٰ درجے کے ناقدانہ ذہن کی بھی ضرورت پڑتی ہے اور ایسا ذہن ہمیشہ ہمارے یہاں کمیاب رہا ہے۔ اس کا سبب ہمارے تعلیمی نظام کی خرابی ہے۔ یونیورسٹیوں سے جو طالب علم فارغ التحصیل ہو کر نکلتے ہیں، وہ ادب کے مبادیات سے بھی واقف نہیں ہوتے۔ ذہن کی تنقیدی تربیت کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ کلاس روم میں سے لڑکا باہر نکلتا ہے تو ایک ہاتھ سوگندھی کی کمر میں ہوتا ہے۔ اور دوسرا اینا کرینینا کی۔ یہ صاحبزادے اگر پروفیسر بن گئے تو کیا گل کھلائیں گے۔ آپ دیکھ تو رہے ہیں کہ پورے ملک کا تعلیمی نظام کیسے ٹھپ ہو گیا ہے۔ ہمارے یونیورسٹی پروفیسروں کا مقابلہ سوربون، ہارورڈ اور آکسفورڈ کے پروفیسروں سے کیجیے، وہی فرق نظر آئے گا جو سوگندھی اور اینا کرینینا میں ہے۔

بہر حال جدید تنقید کا بھی وہی حشر ہوا جو ترقی پسند تنقید کا ہوا تھا۔ شاید زرد چودھری کی بات صحیح ہو کہ ہندوستان کی زمین ہی ایسی ہے کہ نہ تو کسی چیز کو پنپنے دیتی ہے نہ پروان چڑھاتی ہے۔ نشاۃ ثانیہ کی روشنی پچاس سال بھی تو تک نہیں پائی یہی تو دیکھو، مارکسزم کی کیا گت بنائی ہمارے دانشوروں نے یہ ساری تحریکیں کیسے ٹکڑے ٹکڑے ہوئیں۔ جو لینن بکسلے نے تو صاف کہا تھا کہ مغربی تمدن کے اثرات ہندوستان کی صرف اوپری سطح پر ہیں اور وہ بھی صرف ایک ہی محدود طبقہ پر۔ گویا مغربی تمدن کا رنگ پورے بدن پر ناخن کی پالش سے زیادہ نہیں تھا۔ یہ رنگ ماند پڑتے ہی پراسرار مشرق چنگھاڑتا ہوا بیدار ہو گیا اس انتشار میں سب سے دگرگوں حالت پڑھے لکھے طبقے کی ہوئی جو تہذیبی اقدار کا امین تھا۔ علم و ادب اور تعلیمی ادارے بھی دانشورانہ تنویر کے نہیں بلکہ دولت و شہرت و اقتدار کے ذریعے بنے۔ بیوروکریسی کرپٹ ہو گئی۔ ہر شعبہ حیات میں میڈیوکریٹی ایک خاموش سازش کے تحت قابلیت اور اہلیت کا گانگھوٹتی رہی۔ آدمی کے پاس کھرے کھوٹے کی پرکھ تک نہ رہی۔ اس کی عبرتناک مثال ہمارا تنقیدی لینڈ سکیپ ہے۔ ہر ایک کے چہرے پر نقاب ہے کیونکہ لوگوں نے جان لیا ہے کہ بے نقاب کرنے والی انگلیاں اینٹھ گئی ہیں۔ اصلی چہرے کی شناخت ناممکن ہو گئی ہے۔ گوپی چند نارنگ ہمارے اچھے نقاد ہیں۔ لیکن خراب مضامین لکھنے میں بھی یہ طولی رکھتے ہیں۔ جوش پر انھوں نے شاید وہی مضمون چھپوا دیا جو انھوں نے ہائی اسکول کے زمانہ میں لکھا تھا سردار جعفری اس مضمون کی تعریف میں رطب اللسان ہیں۔ وحید اختر بھی ہمارے اچھے نقاد ہیں۔ بھولے چو کے اچھے مضامین بھی لکھ لیتے ہیں۔ انھوں نے بھی جوش پر مضمون لکھا۔ مضمون میں خلیل

الرحمن اعظمی کے مضمون کا بھی ذکر آیا، لیکن اعظمی کا مضمون کیسی کمزور بنیادوں پر کھڑا کیا گیا ہے اسے ان کی نظر دیکھ نہ پائی۔ اس امر کی طرف ایک خفیف سا اشارہ بھی نہیں۔ شمس الرحمن فاروقی بھی ہمارے اچھے نقاد ہیں۔ خراب مضامین لکھنے کے لیے انھیں شعوری کوشش کرنی پڑتی ہے اور ہر کوشش کی مانند اپنی اس کوشش میں بھی کامیاب ہوتے ہیں۔ آج کل ان کی تنقید کی کار جو ش اور فراق پر بیک فائر کیے بغیر سٹارٹ نہیں ہوتی۔ چونکہ فدوی فاروقی کو مرشد سمجھتا ہے اس لیے آج کل فراق کا مطالعہ بند ہے۔ اس کی جگہ محمد عثمان عارف نقش بندی کا کلام بلاغت نظام چشمہ فیض بنا ہوا ہے کہ مرشد نے اس کی تائید غیبی کی ہے۔ غیبی اس معنی میں کہ تبصرہ شیخون میں نہیں آج کل میں چھپا ہے۔ ادھر فاروقی کی کتاب افسانہ کی حمایت میں، بھی شائع ہوئی ہے۔ کتاب پڑھ کر قیاس گذرا کہ افسانہ کو جوتیاں مارنا بھی جلالی بزرگوں کا ایک انداز پذیرائی ہو۔ مرشد کے جبروت کا یہ عالم ہے کہ افسانہ نگار جوتیاں کھا کر بھی بے مزہ نہیں ہوئے۔ اُلٹے ایک افسانہ نگار موسومہ بلراج کو مل جن کے افسانوی مجموعہ پر مرشد نے دیباچہ لکھنے کی زحمت گوارا فرمائی تھی نے اپنا حق ارادت اس طرح ظاہر کیا کہ مرشد کی انگریزی کتاب پر ایک نہایت ہی مدحیہ تبصرہ لکھا جو آج کل میں نہیں رسالہ شیخون میں شائع ہوا۔ مرشد کی انگریزی کتاب اردو میں بہت مقبول ہو رہی ہے کہ اس پر دھڑا دھڑ تبصرے نکل رہے ہیں۔ فدوی نے بھی کتاب کا مطالعہ کیا ہے اور گو نفس امارہ فرنگی زبان کے ہندوستانی روپ سے اکراہ کرتا رہا، لیکن ملفوظات مرشد کے تھے اس لیے جبر کر کے اتمام تک پہنچایا کہ یہ بھی ایک طریقہ تزکیہ نفس کا ہے۔

بہر حال جدیدیت کا ایک بڑا کارنامہ تو اس کی بت شکنی تھی۔ ترقی پسندوں کی تنقید تو کلمہ گو یوں کی نماز باجماعت تھی۔ سبھی راسخ العقیدہ تھے اور ذیلی ارکان کی بھی سختی سے پابندی کرتے تھے۔ جدیدیت کا تو دوسرا نام ہی بدعت ہے۔ غیر فریب خوردگی تو اس کی سرشت کا جزو ہے۔ اگر آج کے دور میں زندگی بیمار کی رات بن گئی ہے تو ظاہر ہے زندگی کا ترجمان ادب بھی کرب کا ادب ہوگا۔ اور تنقید اسی کرب کی تفہیم۔ کرب کی قیمت پر شہرت کے جھنڈے گاڑنا بھی کچھ عجیب بات معلوم ہوتی ہے۔ ادب میں عظمت اور عظیم شخصیت کے تصور کو باقر مہدی نے توڑا۔ چاروں طرف زجاج کو دیکھ کر ہم نے بھی سوچا کہ زجاج کو تو صرف IRONY ہی سہاڑ سکتی ہے۔ زجاجی حالات میں غنائیت چھیں بول جاتی ہے اور اخلاقیات چھیں بہ جہیں پھرتی ہے۔ اب تو سوانگ رچائے ہی بنے بھیتا۔ شخصیت کا جنازہ اٹھائے کب تک پھرتے رہیں گے کہ فضا اتنی مسموم اور گرد آلود ہے کہ پاپ اور پروفیسری دونوں مضحکہ خیز معلوم ہوتے ہیں۔ یعنی وہ صاحب عجیب معلوم ہوتے ہیں جو اس فضا میں بھی دولاکھ کی نہرو سکا لرشپ پر چوڑ ٹکائے جمالیات اور اخلاقیات کی بات کرتے ہیں۔ ان کے سامنے ہم سفید پوش بن کر جائیں بھی تو چائے پلا کر رخصت کر دیں کہ باغی فقیہہ کو بھی فقہا ہمیشہ اپنی روایت میں شامل کر لیتے ہیں۔ ان کا توڑ فقیہہ نہیں بلکہ وہ آوارہ گرد درویش ہے جو فقہا کے اسٹبلشمنٹ میں کبھی سما ہی نہیں سکتا۔ اسی لیے سولی پر چڑھایا جاتا ہے یا سنگسار کیا جاتا ہے۔ اب ہم کہاں اور ایسی صاحب نظری کہاں۔ لہذا کان پر بیڑی رکھ قلعی گری کو نکل کھڑے ہوئے۔ ادب کے پروہت ایک دوسرے کے سامنے زانو تہہ کئے ”من ترا حاجی بگویم تو مرا حاجی

’گؤ‘ کی گردان کرتے نظر آئے۔ ہم ہر ایک کے کندھے پر ہاتھ رکھ کر پوچھتے ہیں۔ ”غنجہ حاضر ہے! کہو تو قلم دان کھولوں۔ تم میری ہجو کہو، میں تمھاری، ہجو کہتا ہوں۔ میرا خیال ہے آج کل ایسی سودائیت، ذہنی صحت کے لیے ضروری ہے۔

ترقی پسندی کے برعکس جدیدیت کا پورا اور جمالیات پر ہے اور جدید تنقید نے اظہار کے سانچوں کے میکینزم کا ایسا جزر مطالعہ کیا کہ مصوتوں اور مصصوں کی آوازوں میں، شاعر کی آواز گم ہو گئی۔ اقبال کی وہ بات سچ پڑی کہ ہے دل کے لیے موت مشینوں کی حکومت، دراصل رچرڈز کے تنقیدی اصول تو خود مغرب کے اداں گارد جدیدیت کے لیے کام نہیں لگ رہے تھے۔ لہذا اردو میں ان کی باز آفرینی اجتہاد نہیں بلکہ رجعت تھی۔ یہ رجعت جدید تنقید کو زبان و بیان کی تنقید کی اس روایت سے جوڑنے والی تھی جسے خود احتشام حسین اور آل احمد سرور کی تنقیدوں نے ازکار رفتہ کر دیا تھا۔ یہ کتنی المناک بات ہے کہ جدید نقادوں کی تنقیدیں زبان کے استادوں کے درس بلاغت سے مختلف معلوم نہیں ہوتیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ جدید نقاد اساتذہ کے برعکس انگریزی جانتے ہیں اور مغربی لسانیات اور صوتیات سے حوالے پیش کرتے ہیں۔ بنیادی طور پر یہ بھی ملکتی اور کلاس روم تنقید تھی جو شیروانی کی بجائے کوٹ پتلون اور پائپ کا لباس پہن کر آئی تھی۔ نقادوں کا اکسپرنٹائز ان کا سب سے طاقتور حربہ تھا اور اس کی ہم جتنی داد دیں اتنی کم ہے۔ لیکن یہی اکسپرنٹائز ان کے دائرے کو عروض دانوں کے عروضی تجزیوں کی مانند محدود کرنے والا تھا ایسا نہیں ہے کہ نقادان دائروں سے بلند ہو کر زیادہ کھلی اور انسانی فضاؤں میں سانس نہیں لے سکتا۔ میرا تو یہ عقیدہ ہے کہ اچھی تنقید وہی ہوتی ہے جو متن کے جزر ہنرمندانہ مطالعہ سے یعنی شاعری کے ورک شاپ اور کلاس روم لکچر سے شروع ہو کر زیادہ کھلی ہوئی ادبی، تہذیبی، اور انسانی فضاؤں میں رنگ بکھیرتی ہے اس کی بہترین مثال ہمارے یہاں راشد پرٹس الرحمن فاروقی کا مضمون اور راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں پر گوپی چند نارنگ کے مضامین ہیں۔ لیکن نہ جانے کیوں بالیدگی کا یہ عنصر تنقید سے کم ہوتا گیا، اور زبان و بیان کی تنقید زیادہ سے زیادہ میکاکی دستانہ پوش اور غیر انسانی بنتی گئی۔ اس کی ایک وجہ تو یہ سمجھ میں آتی ہے جیسا کہ میں نے فاروقی پر اپنے مضمون میں اشارہ بھی کیا تھا کہ مغرب میں لسانیاتی طریقہ کار وسیع تر ہستی تنقید کا محض ایک جزو ہے جسے ہم نے کل بنادیا۔ ہمیں تنقید نظم کی زبان و بیان اور عروضی نظام ہی کو نہیں بلکہ استعارہ علامت امجری اور اسطور سازی غرض کہ نظم کی پوری ساخت اور بافت پر نظر رکھتی ہے۔ اس مقصد کے لیے ضروری ہے کہ نظم میں یہ تمام عناصر موجود ہوں۔ یعنی نظم فی نفسہ ایک پیچیدہ، تہہ دار، اور نہایت ہی ہنرمندانہ اور صناعتانہ لفظی پیکر اور تخلیقی کارنامہ ہو۔ مغربی شاعری ہمیشہ بڑے فارم یا تراشیدہ اور گتھی ہوئی جتوں کی شاعری رہی ہے۔ مغرب کی بہترین نظمیں اول تا آخر ایک مکمل اکائی ہیں۔ ہماری طرح دوہوں، پدوں، چوپائیوں، رباعیوں یا غزل کے مفرد اشعار کی شاعری نہیں۔ ہمیں تنقید بہترین شعری کارناموں ہی کو اپنا موضوع بناتی ہے۔ وہ نظم جس میں پیچیدہ استعاراتی، علامتی اسطوری بافت نہیں ہوتی، جس کی امجری اور آہنگ معنی خیز نہیں ہوتا، مختصر یہ کہ جو نظم پر کار کی بجائے سادہ کار اور یک سطحی ہوتی ہے، ہمیں تنقید کو اپنے جوہر اور اپنی طاقت بروئے کار لانے کا موقعہ عطا نہیں

کرتی۔ لہذا ہمیشگی نقاد ایسی نظموں پر ہی اپنی طاقت آزماتا ہے جو قدرے طویل تہہ دار عضوی وحدت کی حامل ہوتی ہیں۔ یہ بات بھی میں نے فاروقی پر اپنے مضمون میں کہی تھی کہ فاروقی ایسی نظموں کی بجائے غزل کے مفرد اشعار پر ہمیشگی تنقید کے اوزار آزماتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ سب اوزار بیکار جاتے ہیں اور صرف زبان کا ناخن تراش ان کے ہاتھ میں دھرا رہ جاتا ہے اور اسی لیے نہ تو وہ رچرڈز اسکول کے نقاد معلوم ہوتے ہیں نہ امریکہ کی نئی تنقید جواب پرانی ہو چکی ہے کی روایت کے۔ شاید انھیں احساس نہ ہو لیکن ہمیں یہ احساس ہو رہا ہے کہ ان کا طریقہ کار زبان و بیان کے اساتذہ ہی کا فرسودہ طریقہ کار بن رہا ہے جو جدید ذہن کے لیے کوئی کشش نہیں رکھتا۔ خود مغرب میں ویٹ نام کی جنگ کے بعد لسانیاتی تنقید کے قدم اکھڑ چکے ہیں اور وہاں کا ذہن قاری زیادہ مفکرانہ، زیادہ تہذیبی اور زیادہ انسان دوست تنقید کا تقاضا کر رہا ہے۔ ٹیکنیکل تنقید کی اہمیت اب کلاس روم کے باہر زیادہ نہیں رہی۔

ایک سوال یہ ہے کہ نئے ریڈ کلزم، نئے مارکسزم یا نئے یساریوں کی آواز ہمارے یہاں ابھر کیوں نہ سکی۔ اس سوال کے جواب کے لیے ہمیں یہ بھی دیکھنا ہوگا کہ ہندوستان کی دوسری علاقائی زبانوں میں آواز کی لرزشوں کی کیا نوعیت ہے۔ مجھے دوسری زبانوں کا علم نہیں۔ صرف گجراتی کے بارے میں اتنا کہہ سکتا ہوں کہ اردو کی مانند جدیدیت یہاں بھی تھکن کا شکار ہو چکی ہے۔ اب یہ دیکھنا ہے کہ اسے BREAK THROUGH کیسے ملتا ہے۔ مارکسی یا یساری روایت ویسے بھی گجراتی میں زیادہ طاقتور نہیں تھی۔ اس تحریک کے زوال کے بعد اسے نئے دانشور نہیں ملے۔ خود باقر مہدی عمر کی اس منزل میں داخل ہو گئے تھے جب ان کے لیے ممکن نہیں تھا کہ چاروں کھونٹ اکیلے آئیڈیولوجیکل جنگ لڑتے۔ پھر نئے یساری مغرب کے حوالے سے بات کر رہے تھے اور پورا مشرق ایک نئے انقلاب سے گزر رہا تھا جو ایک ایسے ابہام کا شکار تھا جو مشرقی فکر کی ازلی خصوصیت رہی ہے۔ باقر مہدی نے مجھے ایک دلچسپ بات بتائی کہ مارکسزم جو مغرب کا فلسفہ تھا موؤزے تنگ کے ذریعہ مشرق میں آیا لیکن اس کے مرنے کے بعد ماؤزے تنگ اور مارکسزم دونوں کے خلاف جین میں رد عمل پیدا ہو گیا۔ ایران میں اسلامی انقلاب اور پاکستان میں مذہبی احیاء پرستی خالص مشرقی چیز ہے۔ حالی اور سرسید کے زمانہ میں مغرب کے زیر اثر ہندوستان میں جو نشاۃ الثانیہ کی تحریک پیدا ہوئی تھی وہ عدم تعاون اور خلافت کی تحریک کے ساتھ زوال پذیر ہونے لگی۔ اور لبرلزم فرقہ پرستوں اور مذہبی احیاء پرستوں کے ہاتھوں دم توڑنے لگا ترقی پسند تحریک نے لبرل فکر کو انقلابی فکر میں بدل دیا۔ لیکن خود تحریک بہت جلد تنگ نظری اور انتہا پرستی کا شکار ہو گئی۔ جو لبرل اور جمہوری فکر کے منافی تھا۔ پنڈت نہرو کی موت کے ساتھ مغربی روشن خیالی اور جمہوری اور اشتراکی آئیڈیولزم بھی ختم ہو گیا اور پورا ملک اس انحطاط اور انارکی کا شکار ہو گیا جو شاید مشرق کا مقدر ہے۔ مشرق کی بازیافت، مذہبی احیاء پرستی، فنڈامنٹلزم، تنگ نظری، انتہا پسندی، اور ابہام پسندی کا نتیجہ وہ بے محابا تشدد ہے جس نے ہمارے دور کو ایک بھیانک خواب بنا دیا ہے۔ حالی سے لے کر احتشام حسین اور آل احمد سرور تک کی تنقیدی روایت مغرب کی عطا کردہ لبرل ہیومنزم کی روایت تھی۔ آج اس روایت کے حوالے سے ہم بات بھی نہیں کر سکتے۔ خیر لبرلزم تو مغرب

میں دم توڑ چکا ہے اس لیے اس کا رونا بے کار ہے۔ اب تو ٹکراؤ باقاعدہ انتہا پسند جماعتوں میں ہے، چاہے وہ مذہبی ہوں یا انقلابی، قبائلی اور نسلی ہوں یا فرقہ پرست اور علاقائی۔ آدمی پھر کھا دین گیا ہے اور بات اب انسان کے حوالے سے نہیں بلکہ سیاسی تقاضوں اور مصلحتوں کی تجریدات کے حوالے سے کی جاتی ہے ریڈیکل فکر خود ہولناکی کو دیکھ کر سوچ بچار کی قوت گنوا بیٹھی ہے۔ تشدد کے اس بے محابا نظارے میں آدمی انقلابی تشدد کے بارے میں کیا سوچے۔ لہذا سوچ بچار پھر ماؤف ہے۔ وہ رجائیت جو اپنے عقائد پر اندھا یقین رکھنے سے پیدا ہوتی ہے آدمی کا آخری سہارا ہے لیکن ایسی رجائیت یوٹو پین فکر ہی کی مانند آدمی کو تحریکات اور کھلی شہ رات کا اسیر بناتی ہے یہ سب رویے مخالف دانشورانہ ہیں حالات نے فکر کی طاقت کو مفلوج کر دیا ہے اور ہر خیال ڈالکھما کا شکار ہے جب چاروں طرف انتشار ہوتا ہے تو ادب اور آرٹ میں ہیئت پرستی کا میلان بڑھتا ہے کہ فارم نظم و ضبط کی علامت ہے فارم میں جذبات کا وفور نہیں جو مثلاً رومانیوں میں نظر آتا ہے اور اسی لیے رومانی فنکاروں میں فارم کے ڈسپلن کا وہ شعور نہیں ہوتا جو کلاسیکی فنکاروں میں نظر آتا ہے۔ فارم میں چوکسائی اور صفائی ہے۔ کفایت شعاری ہے۔ زاهدانہ خشکی اور تپسوی کا تپ ہے۔ اسی لیے مغرب میں جائیس اور ایلینٹ کی جدیدیت کا آہنگ نوکلاسیکی تھا اور پوسٹ ماڈرنزم کا رومانی و فورا اسی نوکلاسیکیت کے ساتھ دست و گریباں تھا۔ لیکن حیرت کی بات یہ ہے کہ ایلینٹ کے دور کی تنقید آرنلڈ کی ہیومنسٹ اور تہذیبی تنقید کی روایت ہی کی ایک کڑی تھی اور خود ایلینٹ خالص ہیئت اور لسانی تنقید کو طنز انیمو نیچوڑ تنقید کہتا تھا۔ وجہ یہ ہے کہ نوکلاسیکی اور مذہبی ہونے کے سبب ایلینٹ کا آدمی کا تصورات روحانی اور اخلاقی تھا اور اسی لیے وہ تنقید میں روحانی اور اخلاقی قدروں کے حوالے سے آدمی کی بحث کر سکتا تھا۔ اس گارد کی جدیدیت میں آدمی اپنا روحانی اور اخلاقی ڈامنشن کھودیتا ہے۔ اب آدمی کے حوالے سے آرٹ تخلیق نہیں کیا جاسکتا۔ صرف فنکار کی ذات کے حوالے سے آرٹ کی تخلیق ممکن ہے۔ لہذا پوسٹ ماڈرنزم پھر فارم کی شکست و ریخت لے کر آتا ہے کہ فارم فرد سے آزاد خارج میں کوئی بنی بنائی چیز نہیں جیسا کہ کلاسیکی ذہن سمجھتا تھا بلکہ فنکار کے جذباتی و فوری کے ساتھ ڈھلتا اور بدلتا رہتا ہے جیسا کہ رومانی ذہن کا خیال ہے۔ اب دوسری حیرت کی بات یہ ہے کہ فارم کی شکست کے اس دور میں پوسٹ ماڈرنسٹ تنقید زیادہ فارملسٹ یعنی ہیئت پرست بنتی ہے۔ وجہ ظاہر ہے کہ ادب کے مرکز میں وہ آدمی تو رہا نہیں تھا جس کا ایک اخلاقی اور روحانی ڈامنشن ہو، لہذا ہیومنسٹ تنقید کے کوئی معنی نہیں تھے۔ چنانچہ جو بھی شاعرانہ احساس یا فنکارانہ شعور فن پارے میں نظر آتا ہے اس کی تنقید کے لیے صرف اس میڈیم کا تجزیہ کافی ہے جو فنکار کا ذریعہ اظہار ہے۔ نارتھ روپ فرائی کو ہم اس اسکول کا نمائندہ نقاد کہہ سکتے ہیں کیونکہ اس نے تنقید کو ہر قسم کے غیر تنقیدی عناصر سے پاک کرنے کی کوشش کی۔ یہ کوشش بھی ایسی ہی تھی جیسی کہ والیری نے شاعری کو ہر قسم کے غیر شاعرانہ عناصر سے پاک کرنے کی کی تھی۔ وہ خالص شاعری لکھنا چاہتا تھا اور فرائی خالص تنقید۔ والیری شاعری کو لٹریچر کے ہر عنصر سے پاک کرنا چاہتا تھا تا کہ وہ موسیقی کی سطح کو چھو سکے۔ فرائی بھی ایک معنی میں تنقید کو ہر قسم کے لٹریچر مثلاً معاشرتی، اخلاقی، نفسیاتی، سوانحی، وغیرہ سے پاک کر کے اسے محض میڈیم کے مطالعہ تک محدود کرنا چاہتا تھا۔ بقول مارشل مک لوہان چونکہ میڈیم ہی

MESSAGE ہے، لہذا زبان و بیان کا مطالعہ ہی صحیح معنوں میں شعری معنویت کا مطالعہ ہے۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ ایسی تنقید جو مصوتوں اور مصمتوں کے چارٹ بناتی ہے پڑھنے میں وہی مزادیتی ہے جو MUSICAL NOTES کے پڑھنے میں آتا ہے۔ لیکن ایسے طنز سے کیا حاصل جب کہ حالات نے ہیومنسٹ تنقید کو اگر ناممکن نہیں تو لگ بھگ بے حد دشوار بنا دیا ہے۔ زبان کے نقادوں کے پاس کچھ نہیں تو زبان تو ہے۔ ایک مضبوط سہارا تو ہے۔ ہمارے پاس تو وہ انسان بھی نہیں رہا جو شعر و ادب کا موضوع ہو اور شعری زبان کے حوالے سے جس پر سوچ بچار کیا جاسکے۔ اسی لیے تو لسانیاتی تنقید شعری زبان کے سماجی اور انسانی حوالہ جات سے گریز کرتی ہے۔ جب سماج اور انسان کے متعلق کہنے کے لیے انسانی اور عمرانی علوم کے پاس بھی کوئی قابل قدر بات نہیں رہی تو اب تنقید کیوں خواہ مخواہ غیر ضروری مباحث میں سرکھپاتی رہے۔ زبان اگر ادب کی ضمانت ہے تو اسی پر کیوں نہ توجہ مرکوز کی جائے۔ لیکن یہ سب کچھ ہوا جدیدیت کے اس زمانہ میں جب آرٹ کے تمام بنے ہوئے فارم پگھلاؤ کا شکار تھے۔ گڑھا ہوا افسانہ تجریدی افسانہ بن رہا تھا اور غزل ہی کو لیجیے اس کی روایتی شناخت تک دشوار ہو گئی تھی۔ بے ہیئت کے اس دور میں ہیئت تنقید بھی کیا کرتی۔ جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں ہیئت تنقید ہیئت کے اچھے نمونوں پر ہی کارگر ثابت ہوتی ہے۔ چنانچہ جدید یا تجریدی افسانہ کو اچھی تنقید میسر نہیں آئی۔ اگر غور سے دیکھیں تو نئے نقادوں کے وہی مضامین اچھے ہیں جو انھوں نے منو، بیدی اور کرشن چندر پر لکھے ہیں۔ گوپی چند نارنگ اور باقر مہدی کے تنقیدی جوہر بیدی پر ان کے مضامین میں کھلتے ہیں۔ جدید افسانہ پر تو یہ لوگ بھی اظہار کے مسائل پر ادھر ادھر کی باتیں کر کے بیٹھ جاتے ہیں۔ فاروقی نے جدید شاعری پر بہت باریک کاستے کی کوشش کی۔ جوش اور فراق پر دو لیتاں بھی جھاڑیں۔ تھک بار کر زبان کے تمام اوزار لے کر کلیات میر پر آلتی پالتی مار کر بیٹھ گئے۔ افسانہ نے تو انھیں ناکوں چنے چبوائے۔ سجاد حیدر یلدرم کے افسانوں میں سے توڑکیوں کی چوما چائی کے دوران دو چار بو سے بھی تنقید کی جھولی میں آ گئے، لیکن پریم چند اور بلراج کوئل پر جو مضامین انھوں نے لکھے ان میں تو واحد مستکلم غائب اور جمع مستکلم حاضر کی ٹراہٹ کے سوا کچھ سنائی نہیں دیتا۔ کتنا مشکل ہو گیا ہے جدید افسانہ پر ہیئت تنقید لکھنا۔ زبان کی تنقید کیا لکھیں جب کہ جدید افسانہ میں زبان نہ شاعری بنتی ہے نہ نثر بنتی ہے۔ تنقید نے خود کو جس کام کے لیے تیار کیا تھا یعنی ادب کی صرف ہیئت پر کھ کے لیے وہ کام بھی اس سے نہ ہو سکا کہ جدیدیت کی بے ہیئت نے اس کے ہیئت اوزاروں کو بھی بے کار ثابت کر دیا۔ اب ان اوزاروں کا استعمال کلاسیک پر ہی ہو سکتا ہے کہ ان کے پاس ہیئت ہے۔ اس طرح جدیدیت اپنے تنقیدی اور دانشورانہ سہاروں ہی سے محروم ہو گئی یہ اس کا سب سے بڑا المیہ ہے۔ اور جدید تنقید کا المیہ یہ ہے کہ ہیئت طریقہ کار کے لیے اس نے تنقید کے دائرے سے سماجیات اور نفسیات، فکر و فلسفہ انسانی اور تہذیبی عناصر کو جس بے دردی سے نکال باہر کیا، اب کلاسیک کی تنقید میں انہی عناصر کی ضرورت پڑ رہی ہے کیونکہ میر سے لے کر منو تک کے یہاں انسان کا تصور ایک روحانی اخلاقی اور سماجی آدمی کا تصور ہے اور ان کے فن کو محض زبان کے سانچوں تک محدود کر دینا ان کے ساتھ پورا تنقیدی انصاف نہیں ہے۔ اس میں خود تنقید کو یہ خدشہ لاحق رہتا ہے کہ عروضی تجزیوں کی مانند وہ بھی خصوصی مطالعہ بن

جائے جس میں سوائے ماہرین فن کے کسی اور کو دلچسپی نہ ہو۔ ظاہر ہے کہ تنقید کا منصب ایسے خصوصی مطالعوں سے بہت بلند ہے۔ نقاد، عروض داں اور زبان داں سے بہت بلند اور بہت پہلو دار شخصیت کا مالک ہوتا ہے۔ سامنے کی بات ہے کہ ہمارے لیے جواہریت آرنلڈ ایلٹ اور حالی کے ناموں کی ہے وہ ان کے زمانہ کے عروض دانوں اور زبان دانوں کی نہیں۔ ادب میں آدمی کلاس روم لکچر کی فضا میں زیادہ دیر تک محبوس رہنا پسند نہیں کرتا۔ ادب انسان کے ان شوریدہ سر تجربات کا بیان ہے جن کی تیز و تند ہواؤں میں اساتذہ کے تدریسی نوٹ اور اق پریشاں کی طرح اڑنے لگتے ہیں۔ فکر و نظر کے سفینہ کو اب تو ناخدا کے مضبوط ہاتھ ہی سنبھال سکتے ہیں۔ اردو تنقید کو ایسے ہی نقاد کا انتظار ہے جو کلاس روم کی محفوظ مامون فضا سے نکل کر مسموم اور طوفانی فضاؤں میں اپنا سفینہ پھینکے۔ جب تک ایسا نقاد سامنے نہیں آتا میں اپنے قلمدان پر بیٹھا کہتا رہوں گا۔ ”غنیہ حاضر ہے۔“

غالب کی شاعری سے متعلق ہمارا تنقیدی رویہ

بتخانہ چیر

وارث علوی

گجرات اردو سہتیہ اکادمی، گاندھی نگر



غالب کی شاعری سے متعلق ہمارا تنقیدی رویہ

غالب کی شاعری پر لکھی گئی تنقیدوں کا ایک سرسری مطالعہ بھی یہ بات واضح کر دے گا کہ غالب کو نہ صرف ان کے زمانے ہی میں ناقدری کا سامنا کرنا پڑا بلکہ بعد میں بھی وہ دانا دشمنوں اور نادان دوستوں کی ستم ظریفیوں سے محفوظ نہ رہ سکے۔ آل احمد سرور نے اپنے ایک مضمون میں مشہور ہندی عالم اور کالی داس کے ماہر خصوصی بھگوتی شرن اوپادھیہا کے اس قول کا ذکر کیا ہے کہ تنسی داس کے بعد اور نیگور سے پہلے ہندوستان میں غالب کے پایہ کا کوئی شاعر نہیں ہوا۔ گجراتی زبان کے مشہور شاعر اور ادیب شری اوماشکر جوشی نے غالب کی صد سالہ برسی کی ایک تقریب میں تقریر کرتے ہوئے کہا تھا کہ ”میں جاننا چاہوں گا کہ سنسکرت کے کلاسیکی دور کے بعد انیسویں صدی تک کا جو زمانہ گزرا ہے اس درمیان میں ہندوستان کی کسی بھی بھاشا میں غالب کے قد و قامت کا کوئی شاعر پیدا ہوا ہے۔“

اوماشکر کا یہ سوال سن کر آپ یقین مانیے میں تو چونک پڑا تھا۔ مجھے ایسا محسوس ہوا جیسے میں نے بجلی کے تار کو چھو لیا ہے۔ یعنی اوماشکر کے اس سوال سے پہلے میں نے غالب کو کبھی بھی اردو زبان کے زمان و مکان کی حدود سے باہر کسی اور ادبی روایت کے تعلق سے دیکھنے کی کوشش نہیں کی تھی۔ اس ایک لمحہ میں جس میں اوماشکر جوشی نے اپنے سوال کو نہایت حلیم و انکسار کے ساتھ بطور چیلنج کے نہیں بلکہ ایک علمی استفسار کے طور پر پیش کیا تھا۔ میری نظروں کے سامنے اردو تنقید کا وہ پورا منظر گھوم گیا جس کا تعلق غالب کی شاعری سے تھا، اور یہ منظر باوجود حالی اکرام اور بجنوری کی حوصلہ افزا موجودگی کے نہایت حوصلہ شکن تھا۔ آخر کیا وجہ تھی کہ اردو تنقید غالب کو ہمیشہ تشریط کے ساتھ قبول کرتی رہی ہے، اسے میر و مومن سے کم تر درجہ دیتی رہی ہے اور ہندوستان اور دنیا کے بڑے شاعروں میں اس کا شمار کرنے سے ندامت محسوس کرتی رہی ہے آخر کیا وجہ ہے کہ اس کی شخصیت اور شاعری پر آج بھی نہایت تضحیک آمیز حملے کیے جاتے ہیں۔ کسی بڑے ادیب اور نقاد کا کسی شاعر کو کسی خاص نقطہ نظر سے پسند یا ناپسند کرنا دوسری بات ہے۔ آخر شیکسپئر بھی تو ٹالسٹائی اور برنارڈشا کے گلے نہیں اترا۔ اور ٹی۔ ایس ایلیٹ نے شیلی کے ساتھ کیا سلوک کیا اور اقبال نے حافظ کے ساتھ کیا رویہ اپنایا۔ لیکن یہ دیوزادوں کا دیو قامت لوگوں کے ساتھ دنگل تھا۔ مجھے اس بات کا بھی احساس ہے کہ غالب، تصویر کا دوسرا رخ یا غالب اپنے آئینے میں وغیرہ قسم کی لچر کتابیں ادب کے

دائرہ میں نہیں آتیں۔ اس لیے ان پر چراغ پا ہونا بے معنی ہے۔ لیکن یہاں پر میرا مقصد اس ذہنیت کی طرف اشارہ کرنا ہے جس کی بد مذاقی اور غیر شائستگی کے نمونے اس قسم کی کتابیں ہیں۔ اس ذہنیت کا وجود بتاتا ہے کہ ہم اردو والے گویا اپنے کسی بڑے شاعر کا جشن بھی شریفوں کی طرح نہیں منا سکتے گویا کہ اس جشن کے موقعہ پر یہ ضروری ہے، شاید ان کے نزدیک حق و صداقت کا تقاضہ ہے کہ غالب کی شراب نوشی، قمار بازی، جاہ و چشم کی طلب اور سرقہ و توار کا ذکر کر کے بتایا جائے کہ غالب کس قسم کا استاد اور شاعر تھا۔ میں ان ذلیل حرکتوں کا ذکر نہ کرتا اگر ان کتابوں اور مضامین کے ساتھ اردو کے چند جانے پہچانے نقادوں اور محققوں کے نام وابستہ نہ ہوتے۔ آدمی جب سیدھے سادے نارمل طریقوں سے اپنی ذات کو منوا نہیں سکتا تو پھر خود کو مرکز توجہ بنانے کے لیے لامرکز ECCENTRIC بن جاتا ہے۔ غالب کو بد قسمتی سے زیادہ تر ایسے ہی سنکی اور ترنگی نکتہ چیں ملے۔ اور غالب کی دوسری بد قسمتی یہ رہی کہ انھیں جو مداحوں کا حلقہ بھی ملا وہ غیر ادبی تنقیدی نظریات اور تصورات سے اس قدر متاثر ہو چکا تھا کہ اگر اس نے غالب کی تعریف بھی کی تو غلط تنقیدی اصولوں کی بنیاد پر کی۔ اس تنقید میں فن اور فن کار کو جمالیاتی اور فنی قدروں کی روشنی میں سمجھنے کا رویہ اپنی عدم موجودگی سے نمایاں ہے۔ غالب کے بیشتر بلند جبین سوفسطائی اور لامرکز نقاد جو برسوں ادبی مذاق کے مطلق العنان آمروں کی طرح حکمرانی کرتے رہے اور تنقید کے میدان کو انھوں نے جس طرح اپنی بے لگام ترنگوں کی جولانگاہ بنایا یہ اسی کا نتیجہ ہے کہ آج بھی اردو کا ایک عام طالب علم اور قاری ادب کے معاملہ میں کوئی پہلہ دار اور حقیقت پسند تصور پیدا نہ کر سکا۔ ان نقادوں کا ذوق ادب ادب کی کسوٹی تھا اور ان کی دو ٹوک رائے قول فیصل۔ انھیں یہ کبھی محسوس نہ ہوا کہ تنقید کے بازار میں نقاد کی انفرادیت۔ اس کی بلند جبینی اور اس کی رایوں اور فیصلوں کا انوکھا پن کوڑیوں کے مول بکتا ہے۔ تنقید میں اگر کسی چیز کی قدر و قیمت ہے تو وہ اس تجزیاتی مطالعہ کی ہے جو صحیح قسم کے ادبی اور فنی شعور کی روشنی میں کیا جائے۔ جب غزل ہی نیم وحشی صنفِ سخن ٹھہری تو اس کا بڑے سے بڑا شاعر بھی بہر حال کتنا بڑا ہوگا۔ جب غزل کا محبوب ہی لونڈا یا رنڈی ٹھہری تو اس کی عشقیہ شاعری بڑی ہو کر بھی کتنی بڑی ہوگی۔ جب اردو شاعری اور خصوصاً غزل کی شاعری کی پوری فضا بدیشی اور غیر ملکی ٹھہری تو پھر ایسی شاعری کا کوئی بھی شاعر بڑا شاعر کیسے ہو سکتا ہے جب کہ ایللیٹ کا بھی یہ فتویٰ ہے کہ شاعری تو قومی اور حاسد انہ شدت کے ساتھ قومی چیز ہے۔ اسی قسم کے اور بے شمار تنقیدی تصورات تھے جنہوں نے بیسویں صدی کے قاری کی ذہنی تشکیل کی تھی اس لیے یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ لوگ غالب کی بزم میں خندہ زیر لبی کے ساتھ داخل ہوتے اور اسے ایک بڑا شاعر تسلیم کرنے میں جھجک اور SMUGNESS کا مظاہرہ کرتے۔ اسی لیے آج غالب کے مقام کا صحیح اندازہ کرنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم صحیح ادبی اور تنقیدی شعور کی روشنی میں ان تمام تعصبات اور ادب کے PRIGGISH تصورات سے نجات حاصل کر لیں جو ان نقادوں نے غزل، غزل کی پریشاں بیانی اور تنگ دامانی، غزل کی عشقیہ شاعری اور اس کی اخلاقی فضا، ادب کے سماجی کردار اور اس کی افادیت، فن اور شخصیت، ہیئت اور موضوع کے تعلق اور اسی قسم کے دوسرے بے شمار عنوانات کے تحت ہمارے ذہنوں میں بھر دیے ہیں۔ فنی تخلیق کے حقیقی سرچشموں کا سراغ لگائے بغیر نہ آپ فن کو سمجھ سکتے ہیں نہ فنکار

کو..... اسی لیے غالب کی طرف جدید ذہن کا پہلا قدم فن کے غلط تصورات سے نجات حاصل کرنے کا ہے کیونکہ یہ قدم اٹھائے بغیر ہم بھگوتی چرن شرما اور اوما شکر جوشی کے بیانات کی اصل نوعیت اور اہمیت کا اندازہ نہیں لگا سکتے۔ یہ مضمون اسی سمت کی طرف ایک حقیر کوشش ہے۔ مضمون میں میں نے شخصیتوں سے کم اور ان تصورات اور زاویہ ہائے نظر سے زیادہ بحث کی ہے جن کے تحت غالب کی شاعری کا غلط EVALUATION ہوا ہے۔ مضمون سے یہ توقع وابستہ کرنا کہ یہ غالب کے نقادوں یا غالب سے متعلق تنقیدی ادب کا تاریخی اور تفصیلی جائزہ ہوگا غلط ہے۔ میرا مقصد صرف ان تصورات یا ذہنی کج رویوں کا تجزیہ ہے جن کے تحت ایک عظیم شاعر بہت ہی معمولی اور ادنیٰ درجہ کی تنقیدی صلاحیتوں والے نقادوں کی پُر نخوت، متعصب اور کم ظرف تنقیدوں کا شکار ہو گیا۔

(۲)

دیے شروع سے غالب کے مذاحوں کا حلقہ وسیع رہا ہے۔ غالب نے اردو کے عام قاری کے دل پر جس آمریت کے ساتھ حکومت کی ہے وہ صرف ایک بڑے شاعر ہی سے ممکن ہے۔ تنقیدی سطح پر حالی۔ اکرام اور بجنوری کی تنقید آج ہمیں محدود اور کہیں کہیں غیر تسلی بخش بھی معلوم ہو۔ لیکن اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ غالب کی عام مقبولیت کو ایک بصیرت اور تنقیدی نطق عطا کرنے میں ان بزرگوں کا بڑا حصہ ہے۔ ہر مشہور اور مقبول شاعر کا یہ مقدّر رہا ہے کہ اس کے چاہنے والے ہمیشہ اسے صحیح اسباب کی بناء پر نہیں چاہتے۔ خود پسند لوگ ایسے مذاحوں کی اس عام بھیڑ میں شامل ہونے کی بجائے اپنا راستہ الگ نکالتے ہیں اور وہ دل میں غالب کو چاہے اتنا پسند کرتے ہوں لیکن ان کی نخوت پسندی کا تقاضا یہی ہوتا ہے کہ عام روش سے الگ رہنے کے لیے شاعر کو DEBUNK کیا جائے۔ غالب کے سب سے بڑے DEBUNKER یگانہ چنگیزی ہیں۔ جب یگانہ نے یہ دیکھا کہ غالب کے پرستار غالب کو آسمان پر چڑھا رہے ہیں تو انھوں نے انتقاماً غالب کو زمین پر لا پٹھا۔ اگر زمین پر بھی کھینچ لاتے تو کوئی مضائقہ نہیں تھا۔ لیکن یگانہ تو اس قدر بھٹائے ہوئے تھے کہ انھوں نے تو غالب کو جو ہٹ میں لا پھینکا، وہ غالب پر کچھڑا چھالتے رہے اور غالب کے ہوا خواہوں کی طرف اسی ظفر مندی سے دیکھتے رہے جو ایک بت شکن بت پرستوں کے سامنے بت کو توڑتے وقت محسوس کرتا ہے۔ یگانہ کی تنقید کو باکسنگ کی اصطلاح میں A PUNCH IN THE SOLAR PLEXUS کہہ سکتے ہیں۔ وہ دیتے جائیں آپ لیتے جائیں اور ہلبلاتے رہیں۔ اس کا کوئی جواب نہیں سوائے اُس گھونسے کے جو اُن کی ناف میں لگائے۔ یگانہ نے غالب کے غلط قسم کے مذاحوں کا منہ چڑانے کے لیے غلط تنقیدی کسوٹی پر غالب کی شاعری اور شخصیت کے ٹکڑے کر کے رکھ دیئے۔ نقصان بہر صورت غالب ہی کا ہوا۔ جیتے جی تو غالب کی یہ حسرت پوری نہ ہوئی کہ وہ اپنے پُر زے اڑنے کا تماشہ دیکھتے لیکن مرنے کے بعد انھیں عشرت قتل گاہ کا مزا پورا پورا ملا۔ مرنے کے بعد غالب بیمار دوست بھی رہتے ہیں اور کشتہ دشمن بھی۔

مہربانی ہائے دشمن کی شکایت کیجیے

بابیاں کیجیے پاس لذت آزار دوست

اس میں شک نہیں کہ بت پرستی کے رد عمل سے بت شکنی پیدا ہوتی ہے، لیکن متوازن تنقیدی رویہ ان دونوں قسم کی انتہا پسندیوں سے دامن بچاتا ہے۔ ممکن ہے میرا یہ کہنا کہ یگانہ کی غالب شکنی ایک مجبوط الحواس کی کار فرمائی رہی ہے۔ یگانہ پرستوں کو ناگوار گزرے لیکن غالب پران کی تحریریں پڑھ کر محسوس تو یہی ہوتا ہے کہ اچھے نقاد بکے لیے جس تنقیدی شعور اور اعلیٰ علمی استعداد کا ہونا ضروری ہے۔ اس کا ان کے یہاں شدید فقدان تھا۔ ان کے یہاں اعلیٰ قسم کی بت شکنی ہوتی تب بھی یہ بات کسی حد تک قابل برداشت بن سکتی تھی۔ لیکن ان کی تحریریں سب و شتم اور مجہول خوردہ گیری سے آگے نہ بڑھ سکیں۔ بت تو خیر وہ کیا توڑتے اُس کے مُنہ پر کالک مل کر ہی وہ خوش ہوئے۔ انھوں نے خود کو غالب کا چچا کہا ہے۔

وہ کون یگانہ وہی غالب کا چچا

اور اگر اس معرکہ میں وہ چچا بھتیجے کا رشتہ بھی قائم رکھتے تو وہی لطف آتا جو برنارڈشا اور شیکسپیر کے دنگل میں یاروں لے اٹھایا۔ لیکن یگانہ شاجتنے تیز و طرار بھی نہیں تھے اور نہ ہی ان علمی حربوں سے مسلح تھے جو شاجسے ایک اچھے بت شکن کے لیے ضروری ہیں۔ نہ ہی ان میں وہ اعلیٰ اور شائستہ ظرافت کا عنصر تھا جو متشدد تنقید کو قابل برداشت بناتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ وہ اس قسم کی جملہ بازیوں سے اوپر نہ اٹھ سکے۔

”یارو اغیار کے طعنے سننا اور شربت کے گھونٹ کی طرح پی جانا غالب جیسے خود غرض درباری شاعر پیٹ کے بندے خلعت کے بھوکے، انگریزوں کے پرستار اور پنشن خوار کا کام نہیں۔“

یا پھر

”غالب کی تخیل اور الفاظ سے اکثر دیہاتیوں کی بو آتی ہے۔ یعنی پڑھے لکھے دیہاتی اگر چاہیں تو ایسی شاعری کر سکتے ہیں۔ مگر میر و آتش کے رنگ وہی قبول کر سکتا ہے جو اہل زبان ہو۔“

اس قسم کی فقرے بازیوں سے سوائے کوفت کے کچھ حاصل نہیں ہوتا۔ اس میں شک نہیں کہ یگانہ نے ایک جگہ یہ بھی اعتراف کیا ہے کہ:-

”فی الحقیقت یہ تمسخر کسی عداوت پر تو مبنی ہے نہیں بلکہ ذہنیت عامہ کی اصلاح کا ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ دل لگتی باتیں دل لگی میں کہہ دی جائیں۔“

لیکن جب یگانہ غالب کو چور اور ان کی شاعری کو مالی مسروقہ کہتے ہیں۔ اس کی ORIGINALITY سے انکار کرتے ہیں اور خصوصاً جب ڈاکٹر عبد اللطیف کی غالب پر کتاب کو ان الفاظ کے ساتھ پیش کرتے ہیں:-

”آخر ڈاکٹر عبد اللطیف پی۔ ایچ۔ ڈی۔ پروفیسر عثمانیہ یونیورسٹی نے

غالب کے نظریہ زندگی اور ان کے کیرئرز کو تنقید کی کسوٹی پر کس کے دکھایا کہ غالب کی حقیقت کیا ہے۔ ڈاکٹر موصوف کی معرکہ آرا تصنیف ”غالب“ پر بہت کچھ چہ میگوئیاں ہوئیں۔ مگر حقیقت آخر حقیقت ہے۔“

تو پھر معاملہ چچا بھتیجے کی دل لگی کا نہیں رہتا اور نہ ہی روغن گل بھینس کے انڈے سے نکال کی پیروڈی میں پنہاں لطیف نکتہ چینی کا لطف دیتا ہے۔ بلکہ معاملہ اب تنقید کی سنجیدہ حدود میں داخل ہو جاتا ہے۔ یعنی یگانہ غالب کو DEBUNK کرنا چاہتے ہیں اور اس مقصد کے لیے وہ مشرق و مغرب کے ایسے اصول تنقید کی تلاش میں سرگرداں ہیں جس کی کسوٹی پر غالب کی شاعری کو غلط قسم کی شاعری ثابت کیا جاسکے۔ اردو میں تو وہ حالی اور شبلی سے اصول تنقید اخذ کرتے ہیں لیکن چونکہ مغربی ادب سے ان کی واقفیت سطحی اور محدود ہے اس لیے وہ اپنے سے بھی زیادہ ایک دوسرے مجہول نقاد عبداللطیف کا سہارا لیتے ہیں جن کا دو ٹوک فیصلہ یہ تھا کہ غالب کا شمار دنیا کے بڑے شاعروں میں نہیں ہو سکتا۔ ان کے نزدیک غالب نے شاعری کو قربان کر کے دنیاوی آسائشیں حاصل کیں۔ یہی نہیں بلکہ عبداللطیف نے غالب کے متعلق اور بھی عجیب عجیب باتیں کہی ہیں۔ جو آج کے قاری کو نہایت مضحکہ خیز معلوم ہوتی ہیں۔ مثلاً ان کا یہ کہنا کہ غالب نے شاعری میں کوئی نیا راستہ نہیں نکالا اور روایتی پامال راستے پر چلتے رہے اور ان کے یہاں نیا پن آیا بھی تو ان کی قنوطیت سے آیا جو لازمی نتیجہ تھی ان تمناؤں کی پانہالی کا جنہیں دنیا نے پورا نہیں کیا۔ عبداللطیف انگریزی کے پروفیسر ہونے کے باوجود یہ مجہول جاتے ہیں، کہ ارمانوں کی پانہالی سے پیدا شدہ قنوطیت رومانی حسیت کا ایک جزو رہی ہے اور اس قنوطیت سے شاعری کے وقار میں کوئی فرق نہیں آتا۔ یہ سامنے کی بات کیٹس کی شاعری کا سنجیدہ مطالعہ بھی انہیں بتا سکتا تھا۔ اسی طرح ان کا یہ دعویٰ کہ غالب کا عشق جسمانی ہے۔ اور روحانیت کا اس میں کوئی شائبہ نہیں۔ یعنی یہ کہ غالب کے یہاں محبت کا وہ تصور نہیں ملتا جو زندگی کی المناکیوں کو قابل برداشت بنا سکے۔ جس میں عشق کے ایک ارضی حقیقت پسندانہ اور انسانی تصور کی کارفرمائی ملتی ہے اور جو محبت کا دامن حریفانہ طور پر کھینچتا ہے اور طلب بوسہ بھی کرتا ہے۔ عشق کا یہ تصور عشق کے روحانی اور عینی تصور کی نہ تو نفی کرتا ہے نہ ہی ضد ہے۔

دراصل عبداللطیف بھی غالب کی شاعری کے سنجیدہ مطالعہ کی اہلیت نہ رکھتے تھے وہ بھی غالب کو بہر صورت DEBUNK کرنا چاہتے تھے چنانچہ رسالہ اردو اور بنگ آباد میں شائع شدہ کسی مضمون نگار کا حوالہ دے کر ان کا تمسخر آمیز طور پر یہ فرمانا کہ غالب نے جوانی کا آغاز ایک فلسفی کی طرح کیا۔ لیکن ان کا انجام اس بڑھاپے میں دیکھنے کو ملتا ہے جبکہ عاشق اپنی بوڑھی ہڈیوں اور محبوب کے درمیان تکیہ رکھنے یا نہ رکھنے کی کشمکش میں مبتلا ہے۔ جو شخص شعر اور شخصیت میں تفریق روا نہیں رکھ سکتا وہ گویا تنقید ادب کے بنیادی اصولوں سے بھی واقف نہیں ہے، اور عبداللطیف کی پوری کتاب میں کسی بھی جگہ اصول تنقید کا پتہ نہیں چلتا۔ شاعری کے متعلق ان کے خود ساختہ چند مفروضے ہیں جن پر وہ غالب کا کلام پرکھتے ہیں۔ مثلاً ان کا ایک مفروضہ ہے کہ بڑی شاعری کائنات اور زندگی میں جاری وساری ہم آہنگی کے احساس سے پیدا ہوئی ہے اور انہیں غالب کی شاعری میں یہ ہم آہنگی نظر نہیں آتی لیکن غالب کی پوری صوفیانہ شاعری اس کائناتی ہم آہنگی کا مظہر ہے۔

دل ہر قطرہ ہے سازِ انا البحر

ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا

دہر جز جلوہ یکتائی معشوق نہیں !
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہتا خود میں

لیکن عبداللطیف غالب کی صوفیانہ شاعری کو یہ کہہ کر رد کر دیتے ہیں کہ ان کے صوفیانہ اشعار میں وہی خیالات ملتے ہیں جو ہندوستان کے فقیروں اور سادھوؤں کے پاس نظر آتے ہیں۔ ان کے نزدیک غالب کے یہاں تصوف ایک ذہنی ورزش اور آرائش مضامین سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ عبداللطیف اور ان کے بعد آنے والے بہت سے نقاد اس بات کو نہ سمجھ سکے کہ غالب کے یہاں تصوف ایک طرز عمل نہیں طرز احساس ہے جس کے ذریعہ وہ حیات و کائنات میں کچھ معنویت پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ عبداللطیف جب یہ کہتے ہیں کہ وہ شخص جو خدا کی بنائی ہوئی کائنات سے غیر مطمئن ہو صوفی کیسے ہو سکتا ہے تب وہ یہ بات بھول جاتے ہیں کہ غالب صوفی نہیں ہیں شاعر ہیں اور تصوف ان کی حسیت کا ایک جزو ہے۔ وہ یہ بھی بھول جاتے ہیں کہ مکمل طمانیت سے آدمی صوفی بن سکتا ہے شاعر نہیں بن سکتا۔ دونوں جہاں لے کر نہ خوش رہنے والا شخص ہی جذبات کے اس بھنور سے گزرتا ہے جس کے بغیر بڑی شاعری پیدا نہیں ہو سکتی۔ غالب کا غم بھی پیداوار ہے اس کشمکش دل کی جو آرزو مندی اور بے اطمینانی، عافیت کوشی اور آوارگی کے درمیان ازل سے جاری ہے۔ اس کشمکش کو نہ سمجھنے والے لوگ ہی عبداللطیف کی طرح سادہ لوحی سے یہ کہہ سکتے ہیں کہ جب غالب کو زندگی میں آسائش میسر تھیں پھر بھی شعر میں غم کا بیان کرنا خدا کی ناسپاسی کا مترادف نہیں تو اور کیا ہے۔

البتہ عبداللطیف غالب سے اتنی رعایت برتتے ہیں کہ غالب کی نثر کو ان کی شاعری سے زیادہ بخشنے اور شاندار سمجھتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے:

”وہ ایک بڑے نثار تھے لیکن بحیثیت ایک شاعر کے وہ خود فریبی میں مبتلا تھے۔“

وہ شخص جو خطوط جیسی کاروباری اور غیر تخلیقی صنف کو کسی شاعر کے تخلیقی کارناموں پر فضیلت بخشتے وہ کسی بھی قسم کے بڑے تخلیقی کارنامے کو سمجھنے اور اس سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت رکھنے کا دعویٰ دے کر کیسے ہو سکتا ہے۔ غالب کو DEBUNK کرنے والے نقادوں میں میر پرستوں اور مومن پرستوں کا بھی کافی زور رہا ہے۔ جعفر علی خاں اثر کی میر پرستی اس غلو تک پہنچی ہوئی تھی کہ غالب میں جو کچھ اچھا تھا وہ انھیں میر کا فیضان معلوم ہوتا ہے اور جو کچھ برا تھا اس کے ذمہ دار خود غالب تھے۔ ایک جگہ وہ کہتے ہیں:

”میری ذاتی رائے یہ ہے کہ اردو میں کیا بلحاظ ہیئت اور کیا بلحاظ معنی صرف دو صاحب طرز

شاعر ہوئے ہیں، میر اور انشاء۔ صرف انشاء ایک مخصوص دائرہ میں جداگانہ رنگ کا مالک

ہے، باقی جتنے شاعر ہیں وہ سب میں سمائے ہوئے ہیں اور جو رنگ جس سے منسوب کیا جاتا

ہے وہ چوکھے سے چوکھا میر کے یہاں موجود ہے۔“

انشاء کو دوسرا صاحب طرز شاعر وہ اس لیے مانتے ہیں کہ ان کے نزدیک وہ پہلا شخص ہے جس نے اردو میں

فینسی (FANCY) یعنی نازک اور لطیف تشبیہوں اور استعاروں کا اضافہ کیا۔ اس سے پیتر محض تخیل کی کارفرمائی

تھی۔ اپنے اس دعوے کے ثبوت میں انھوں نے انشاء کے جو اشعار نقل کیے ہیں اس میں سے چند درج ذیل ہیں۔

غنیچہ دگل کی صبا گود بھری جاتی ہے
اک پری آتی ہے اور ایک پری جاتی ہے
تجھ سے نازک پری کو چاہیے ہے
صرف پھولوں کے ہار کا جھولا
غش نسیم سحری ہے مجھ پر
میں نسیم سحری پر غش ہوں

اس امر سے قطع نظر کہ فینسی اور امیجینیشن کے فرق کو اثر صاحب کتنا سمجھتے ہیں۔ اگر ہم انشاء کے مندرجہ بالا اشعار پر ایک سرسری نظر ڈالیں تو ہمیں محسوس ہوگا کہ وہ اردو کے ایک صاحب طرز شاعر کے اشعار تو کیا کہلاتے ان میں لہجہ کا وہ زنانہ پن اور ادھیڑ عمر کی عورتوں کے چونچلے والا وہ لہلہا انداز ہے جس سے ایک خوش مذاق اور شائستہ ذہن قاری کو فطری طور پر گھن آتی ہے۔ میرا موضوع نہ اثر صاحب ہیں نہ انشاء، لیکن انشاء کے متعلق اثر صاحب کے خیالات بتا کر میں یہ دکھانا چاہتا ہوں کہ غالب کو نیچا دکھانے اور میر کو بانس پر چڑھانے والے لوگوں کے یہاں کس قسم کی تنقیدی نظر کام کر رہی ہے۔ اسی قبیل کے دوسرے نقاد نیاز فتحپوری تھے۔ جنھیں غالب کی مقبولیت اور عظمت کے اعتراف میں اپنی انفرادی شان مجروح ہوتی ہوئی معلوم ہونے لگی، اور انھوں نے مومن کو غالب سے ٹکرایا۔ میں اتنا سادہ لوح نہیں کہ حسن عسکری کا شمار اثر اور نیاز کے ساتھ کروں لیکن عسکری ذہانت اور تنقیدی شعور کی پختگی کے لحاظ سے اگر ان لوگوں سے بالکل جدا گانہ روش کے مالک ہیں تو بے مرکزیت اور انفرادیت پسندی میں وہ ان لوگوں کی طبیعت ہی کے آدمی معلوم ہوتے ہیں۔ حسن عسکری کی ایک خصوصیت یہ رہی ہے کہ وہ اپنی تنقیدوں میں اس وقت تک اردو شاعر کا نام نہیں لیتے جب تک انھیں فرانسیسی شاعروں کے نام یاد آتے رہیں۔ انھوں نے سوائے میر کے اردو کے تمام بڑے یا اہم شاعروں کے لیے اپنی رائے محفوظ رکھی ہے۔ ان کی تنقیدوں میں غالب کے متعلق صرف ایک جگہ اشارہ ملتا ہے اور وہ بھی اس ذہنیت کی مذمت میں جو غالب کے اس شعر میں جھلکتی ہے۔

بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا

(۳)

ترقی پسند تنقید معاشرتی اور تاریخی حد بند یوں میں اس قدر رقید ہو گئی تھی کہ اول تو وہ مہر نیم روز کی تقریظ اور اہر گہر بار میں عقل کی اہمیت والے اشعار کے ارد گرد ہی زیادہ چکر لگاتی رہی اور جب غالب کے فن اور شاعری کا

تذکرہ چھڑا تو نقادوں کا لب و لہجہ معذرتی بن گیا۔ گویا انھیں یہ احساس گناہ چین سے سونے نہیں دیتا تھا کہ غالب جیسے حد درجہ داخلی شاعر کو پڑھ کر ان کا دل کیوں جھوم اٹھا۔ ان کے یہاں جو ذہنیت کام کرتی ہے وہ اس متقی اور پرہیزگار کی ہے۔ جو ترغیب کا شکار ہو کر کوئی گناہ کر بیٹھے اور پھر دارالافتاویٰ سے فتویٰ مل جانے پر خوش ہوئے کہ بہر حال غالب کا پڑھنا مارکس اور لینن کی شریعت کے خلاف نہیں ہے کیونکہ خود لینن نے کلارا ڈنگن سے کہا تھا کہ خوبصورت چیزوں کو چاہے وہ پرانی ہی کیوں نہ ہوں ہمیں محفوظ رکھنا چاہیے۔ ترقی پسند نقادوں نے غالب کو عموماً تشریط کے ساتھ قبول کیا ہے یعنی یہ کہ غالب میں بہت کچھ کمزوریاں، اس میں بہت کچھ تضادات ہیں۔ لیکن پھر بھی وہ ہمارے اہم شاعر ہیں، چنانچہ احتشام صاحب فرماتے ہیں۔ ”اب رہیں غالب کے حقائق کو سمجھنے کی کوششیں اور ان کی خامیاں، وہ ان کے طبقے اور ان کے دور کی خامیاں بھی تھیں جن میں پھنس کر وہ محض تخیل کی قوت سے باہر نکلنے کی کوشش کر سکے۔ ان کے یہاں تضاد ہے۔ لیکن ایسا فلسفہ جو تضاد سے خالی ہو محض غیر طبقاتی اشتراکی سماج میں جنم لے سکتا ہے۔“

کون جیتا ہے تیری زلف کے سر ہونے تک

معاشرتی تصویرات کی کمزوری یا خامی یا فلسفیانہ تضاد کسی شاعر کی شاعرانہ عظمت کو کم کرنے کا باعث نہیں ہو سکتا تاوقتیکہ شاعر سماجی یا اخلاقی شاعری نہ کرتا ہو اور سماج اور اخلاق کے متعلق اپنی رایوں کو شعر کے ذریعہ پیش نہ کرتا ہو۔ ایسی شاعری جس کا موضوع معاشرتی رجحانات ہوں معاشرتی فلسفے کی کسوٹی پر پرکھی جاسکتی ہے۔ لیکن وہ شاعری جو داخلی ہے اور جو انسان کی جذباتی زندگی کی بنیادی صداقتوں کی آئینہ دار ہے۔ اس کی پرکھ کے لیے معاشرتی فلسفہ کی کسوٹی کا استعمال ایسا ہی ہے جیسا شعری صداقتوں کو جانچنے کے لیے سائنس کی تجربہ گاہ کا استعمال، آگ، سورج، چاند اور پھول کے متعلق شاعری کے تصویرات سائنس کی تجربہ گاہ میں غلط ثابت ہوں گے۔

اسی طرح خدا، عورت، انسان زندگی اور دنیا کے متعلق شاعر کے تصویرات کی پرکھ کے لیے مذہبی یا روحانی یا معاشرتی فلسفہ کی کسوٹی کو آگے دھرنا اس امر کی دلیل ہے کہ شاعر کو ایک تخلیقی فنکار کم اور فلسفی اور معاشرتی مفکر زیادہ سمجھا جا رہا ہے۔ فنکار کو فلسفی سمجھنے میں ویسے تو کوئی قباحت نہیں اور کسی شاعر کی فکری گہرائی کے پیش نظر اسے فلسفی کہا بھی جاسکتا ہے لیکن فلسفی کا لفظ گمراہ کن ضرور ہے کیونکہ یہ لفظ زیادہ حوصلہ مند نقادوں کی فکر رسا کے لیے وہ جو لا نگاہ فراہم کرتا ہے جہاں پر ادبی تنقید فلسفیانہ موشگافیوں کا روپ اختیار کر لیتی ہے اور پھر فن کار کے کلام سے باقاعدہ فلسفیانہ اور اخلاقی نظم کی تدوین کا عمل روپذیر ہوتا ہے۔ اسی تنقیدی رویہ کا نتیجہ تھا کہ ایک زمانہ میں ورڈزور تھ کی شاعری کے متعلق یہ دھواں کیا جاتا رہا کہ اس کی شاعری سے ایک مربوط اخلاقی نظام ترتیب دیا جاسکتا ہے اور اسی نکتہ نظر کے خلاف آرنلڈ اور دوسرے نقادوں کو اپنی آواز بلند کرنی پڑی۔ غالب کے نقادوں کا بھی یہ رجحان رہا ہے کہ غزلیات سے مخصوص افکار و خیالات کا انتخاب کیا جاتا ہے۔ اور پھر انھیں ایک منظم فکر کی صورت دے کر اس فکری نظام کو غالب پر منضبط کیا جاتا ہے۔ غزل کے شاعر کا ذہن انتخابی ECLECTIC ہوتا ہے۔ یہ ذہن

جذبات و افکار کی ہزار رنگ دنیاؤں کی سیر کرتا ہے۔ افکار کو احساسات میں اور احساسات کو استعاروں اور شعری پیکروں میں سموتا ہے۔ اس پورے عمل میں اس کا مقصد کسی فکری نظام کی تشکیل و تنظیم نہیں ہوتا۔ بلکہ مختلف و متنوع جذبات و خیالات کی حقیقتوں تک رسائی حاصل کرنا اور انہیں ایک فنکارانہ ہیئت دے کر ان کی مابیت کا ادراک کرانا ہوتا ہے۔ فلسفہ جو کچھ اور جیسا کچھ غالب کے یہاں ہے وہ ان کی جذباتی ضرورت کی تسکین کے لیے ہے ابھی تک تو غالب کے کسی نقاد نے تجزیاتی مطالعہ کے ذریعہ یہ نہیں بتایا کہ غالب کے یہاں کونسا فلسفیانہ تضاد ہے حالانکہ اس تضاد کا ذکر اکثر و بیشتر مضامین میں نظر آتا ہے اگر غالب کے یہاں کوئی تضاد ہے بھی تو اس تضاد کو سمجھنے اور حل کرنے کے لیے ہمیں فلسفہ کی بجائے شاعر کی ذہنی اور جذباتی ساخت پر نظر رکھنی ہوگی۔ کیونکہ داخلی شاعر فلسفہ کو اس لیے نہیں اپناتا کہ وہ اُس کے لیے کوئی فکری کشش رکھتا ہے۔ بلکہ فلسفہ کا سہارا وہ اپنی جذباتی اور ذہنی الجھنوں کو حل کرنے کے لیے لیتا ہے۔ اس لیے وہ بیک وقت متضاد فلسفوں سے ذہنی وابستگیاں پیدا کر سکتا ہے۔ فلسفہ کی دنیا میں یہ تضاد کھلتا ہے لیکن شاعری کی دنیا میں یہ تضاد شاعر کی پہلو دار شخصیت اور اس کی جذباتی اور روحانی کشمکش کا آئینہ دار بن جاتا ہے۔ غالب کے یہاں جو چیز ہمیں فلسفیانہ تضاد نظر آتی ہے، دراصل وہ شاعر کی وہ فکری اور جذباتی کشمکش ہے جو راہبر کو نہ پہچاننے اور تھوڑی دور ہر تیز رو کے ساتھ چلنے سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ کشمکش ہر شاعر کا مقدر ہے۔ غالب اس کشمکش سے نجات پا جاتے تو ممکن ہے کہ وہ فلسفی بن جاتے۔ صوفی بن جاتے، لیکن سوال یہ ہے کہ کیا وہ شاعر رہتے۔ کیونکہ شاعری فکری اور جذباتی کشمکش کو رفع کرنے سے نہیں اسے تیز تر کرنے سے پیدا ہوتی ہے۔ آفتاب احمد اپنے مضمون ”غالب کا غم“ میں لکھتے ہیں۔

”فنکار کا امتیاز یہی ہے کہ وہ اپنی داخلی کشمکش سے ڈرتا نہیں، وہ اسے جاری رہنے دیتا ہے اور اس کے مختلف پہلوؤں کا مطالعہ کرتا ہے اس کے اس روحانی سفر کی ایک وہ منزل بھی تو ہے جہاں ضدین کے جوڑے ٹکرائے گئے ایک ہمہ گیر اور خوش آہنگ توازن حاصل کر لیتے ہیں جہاں کشمکش سکون و قرار میں بدل جاتی ہے، جہاں ناقص و کامل، خیر و شر اور نشاط و الم کی ظاہری حدود مٹ جاتی ہیں اور زندگی کو زندگی سمجھ کر ہر لباس اور ہر رنگ میں قبول کیا جاتا ہے۔“

اس نظر سے دیکھا جائے تو یہ بحث بے کار ہو جاتی ہے کہ غالب کے یہاں جو کچھ بھی فلسفیانہ یا فکری نظام ملتا ہے وہ غلط ہے یا صحیح یا تضاد کا حامل ہے غالب کے فلسفہ کی اہمیت انسانی فکر کی تاریخ میں کچھ بھی نہیں۔ ان کے فلسفہ کی اہمیت ان کی شاعری ہی میں ہے۔ اور اس لیے اس فلسفہ کا مطالعہ ان کی شاعری ہی کے دائرہ میں رہ کر ہوگا۔ اور غالب کی شاعری تضاد کی نہیں بلکہ اُس بے پناہ اندرونی کشمکش کی آئینہ دار ہے جو شاعر کے اپنے آپ سے زمانہ سے اور کائنات سے الجھنے سے پیدا ہوئی ہے۔

غالب کے زمانے میں شاعر کو نہ تو اپنے دور کا ترجمان سمجھا جاتا تھا نہ رموز حیات کا تہاڑ نہ تو اسے انسانی روح کا انجینئر خیال کیا جاتا تھا نہ ہی روح عصر کو گرفتار کرنے والا سمجھا۔ ان کے زمانے میں..... لوگوں نے ادب

اور شاعری سے وہ توقعات وابستہ نہیں کیں جو بعد میں کی گئیں۔ مثلاً یہ کہ شاعر اپنی شاعری سے دنیا کا بھلا کرے سماجی اخلاق و عادات کی اصلاح کرے یا کسی مخصوص معاشرہ کے حصول کی کوشش کرے یا خوش آئند مستقبل کی نشاندہی کرے۔ ادب سے اس قسم کی توقعات وابستہ کرنا غالب کے زمانے کے بعد کی خصوصیت ہے۔ غالب کے زمانہ میں لوگوں نے ان سے ایک ہی توقع وابستہ کی تھی کہ وہ کم از کم ایسے شعر کہیں جو ان کی سمجھ میں آئیں۔ شاعر سے یہ مطالبہ نوعیت کے اعتبار سے خالص فنکارانہ قدروں پر مبنی ہے۔ آپ دیکھیں گے کہ غالب کے زمانے میں ان کی شاعری کی بہت کم نکتہ چینی ہوئی۔ ان کے خلاف جو کچھ طوفان کھڑا ہوا وہ قاطع برہان اور معرکہ قتل سے متعلق تھا اور اس کا تعلق ان کی تخلیقی سرگرمیوں سے بالکل نہیں تھا۔ غالب کی شاعری ایک مخصوص معاشرہ اور شاعری روایت کی پیداوار تھی اور یہ معاشرہ فن کی مابینیت کو غیر شعوری طور پر ہی سہی لیکن بعد میں آنے والے لوگوں سے کہیں بہتر طریقے پر سمجھتا تھا۔ مثلاً غالب کو کبھی یہ احساس نہیں ہوا کہ بحیثیت شاعر کے ان پر چند ایسی ذمہ داریاں عائد ہوتی ہیں جن کا بنیادی طور پر فن سے کوئی تعلق نہیں اور جو بعد میں شاعر سے وابستہ کی گئیں نہ تو انھوں نے یہ سمجھا کہ بحیثیت شاعر کے انھیں ایک مرقی ہوتی تہذیب کا مرثیہ لکھنا ہے نہ کسی نئے دور کی آمد کا مژدہ سنانا ہے، انھوں نے رہبر قوم ہونا پسند کیا نہ مصلح قوم۔ ان کے لیے بس اتنا کافی تھا کہ ان کے چہرے پر شاعر کی کھال ہے۔ اسی لیے اپنے چہرے پر کسی اور نقاب کا ڈالنا انھیں گوارا نہیں تھا۔ فنی اقدار سے آگہی اور زندگی اور کائنات سے اپنے رشتہ کا علم ان کی تخلیقی سرگرمیوں کے لیے کافی تھا۔ بعد میں آنے والے شاعروں کے لیے محض اتنی سی بات کافی نہیں تھی انھوں نے اپنے چہرے پر نقاب ڈالنا ضروری سمجھا۔ اور یہ نقاب حالی سے شروع ہوا تو حال تک اٹھنے نہ پایا۔

غالب کی ترقی پسند تنقید عمل ہے اسی نقاب کی تلاش کا۔ یہ نقاب تنقید کو نظر نہیں آتا تو وہ جھنجھلا اٹھتی ہے اور جب اس نقاب کے ایک دو تار بھی مہر نیم روز کی تقریظ میں نظر آ جاتے ہیں تو وہ خوشی سے پھولی نہیں سماتی۔ اصل میں ترقی پسند نقاد غالب کے یہاں اپنے جیسے ذہن کی ہی تلاش میں الجھے رہتے ہیں اور جب بھی نقاد کسی بھی شاعر میں اپنی خود کی ذہنیت کا سراغ لگانے کی کوشش کرتا ہے تو گویا وہ ایک افضل شے کی بجائے ایک اسفل شے کی تلاش کرتا ہے۔

ایک بڑے شاعر کی عظمت کا یہ بھی ثبوت ہے کہ وہ ذہنوں کے متعصبانہ حصاروں کو توڑ دیتا ہے اور پڑھنے والے کو اپنی تمام تشریطوں کے باوجود اس کے سامنے سپر انداز ہونا ہی پڑتا ہے۔ آندرے ژید نے ایک جگہ کہا ہے کہ دنیا کا کوئی تعصب ایسا نہیں ہے جسے فن بلا خرچ نہ کرتا ہو۔ غالب پر لکھی گئی ترقی پسند تنقیدوں میں نقاد کی اس ذہنی کشمکش کا عکس ملتا ہے جو نقاد کے پہلے سے قائم کردہ تصورات اور اس شاعری کے درمیان جاری ہے جو ان تصورات کے چوکھٹوں میں سمانے سے انکار کرتی ہے۔ نقاد کسی نہ کسی طرح اپنے تصورات کے حصاروں کو محفوظ رکھنے کی کوشش کرتا ہے لیکن غالب کا IMPACT اتنا شدید ہوتا ہے کہ ان حصاروں میں دراڑیں پڑ جاتی ہیں غالب پر ترقی پسند تنقید کی کہانی تشلیک سے تشریطی مفاہمت اور پھر غیر مشروط قبولیت کی کہانی ہے۔ اس آخری منزل کی سب سے خوبصورت نگارشات سردار جعفری کی تحریریں ہیں جو تاثراتی تنقید اور تنقیدی تعریف کا نہایت دلکش امتزاج ہیں۔

(۴)

ایک اور قسم کی تنقید جس کا چلن غالب کے سلسلہ میں خوب رہا ہے وہ ہے غالب کے کلام میں دوسرے شاعروں کے رنگِ سخن کی تلاش و جستجو۔ اس قسم کی تنقید ایک دلچسپ ادبی مشغلہ ہے جو اگر سودمند نہیں تو نقصان دہ بھی نہیں۔ لیکن جب اس قسم کی تنقید کو بنیاد بنا کر شاعر کی انفرادیت اور اُچھ کو ثقافتی تقلید اور سرقہ کے تاریک سایوں تلے ڈھانپنے کی کوشش کی جاتی ہے تو نہ صرف یہ کہ ایسی تنقید بے ضرر نہیں رہتی بلکہ خطرناک بن جاتی ہے۔ کیونکہ اس تنقید پر ایک قسم کی علمی تحقیق کا رنگ چڑھا ہوتا ہے جو عام پڑھنے والے کو خاصا مرعوب کرتا ہے۔ یہ اردو اور فارسی کے مماثل اشعار تلاش کرنے والے محقق اور عالم ادبی تخلیق کی بنیادی نفسیات سے بھی بے خبر ہوتے ہیں۔ اور موضوع اور بیت کے کیمیاوی تعلق کا انھیں کوئی شعور نہیں ہوتا۔ دراصل یہ تنقید ایک قسم کی تحقیق ہوتی ہے جو تنقید کا لبادہ اوڑھ کر آتی ہے اور انتشار پھیلاتی ہے عموماً محقق کی ادبی اور تنقیدی رائیں ویسے بھی مشکوک ہوتی ہیں۔ خصوصاً اس محقق کی رائیں جس کا ادبی ذوق اس قسم کی چھان پھٹک سے اوپر نہیں اُٹھتا۔

اردو اور فارسی شاعری اور خاص طور پر غزل کی شاعری کی عام تقلیدی روش کے زیر اثر ہر شاعر کے یہاں ایسے اشعار مل جائیں گے جو خیال، زبان یا اسلوب کے اعتبار سے دوسرے شاعروں کے شعروں سے مشابہت رکھتے ہوں۔ خصوصاً شاعر کی ذہنی نشوونما کے ابتدائی مرحلوں میں جبکہ وہ اپنے منفرد اور مخصوص اسلوب کی تشکیل کے صبر آزما دور سے گزر رہا ہو۔ اس کا دوسرے شاعروں کے رنگِ سخن کو اپنانا بالکل فطری ہے۔ لیکن اس قسم کی تنقید جب میکاکی تو اثر اختیار کر لیتی ہے تو نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایک زمین میں کہی ہوئی غزلوں اور اکثر و بیشتر محض قافیہ یا کسی ایک لفظ کی مشابہت پر سرقہ یا تو اردو یا استفادہ کا فیصلہ صادر کیا جاتا ہے۔ غالب کے یہاں شعری تجربات کی نوعیت اس قدر منفرد اور جاندار ہے اور اس کے شعری تخیل نے زبان کو کچھ ایسے کیمیاوی طریقہ پر استعمال کیا ہے کہ وہ زبان و اسلوب کے اعتبار سے اردو کے تمام پیشرو اور ہم عصر شاعروں کو بہت پیچھے چھوڑ آیا ہے۔ غالب کی زبان ہزاروں چچ کھاتی ہے اور الفاظ فشارِ معنی سے پھٹے جاتے ہیں غالب کے تخیل کی تیز و تند آنچ میں الفاظ پکھلتے ہیں اور پگھل کر علامتوں استعاروں اور شعری پیکروں میں ڈھلتے ہیں۔ غالب نے زبان کو جس تخلیقی شان سے استعمال کیا ہے یہ اسی کا نتیجہ ہے کہ پڑھنے والے کے ذہن میں دھڑکتی ہوئی رنگارنگ تصویروں کا ایک نگارخانہ کھل جاتا ہے۔ ایک چابک دست مصور کی طرح غالب نے الفاظ میں رنگوں کی لچک پیدا کی اور مختلف رنگوں کے امتزاج سے ایک نیارنگ پیدا کیا۔ الفاظ کی صدا میں ایک دوسرے میں مل کر ایک دلاویز سمفنی پیدا کرتی ہے۔ ان کی تراکیب رنگ و نور کی نئی دنیا میں آباد کرتی ہیں اور ان کے دروبست سے معنی کے نئے آفاق دعوتِ نظارہ دیتے ہیں۔ غالب کے یہاں بیت و موضوع کا وہ کیمیاوی امتزاج ملتا ہے کہ لفظ کو معنی سے الگ کر کے دیکھ ہی نہیں سکتے اور یہ خصوصیت ہر بڑے شاعر کی خصوصیت ہے۔ اس لیے محض زبان یا تراکیب کی مشابہت کی بنیاد پر یہ قیاس کرنا کہ فلاں شاعر میں فلاں شاعر کا رنگِ سخن اڑایا گیا ہے، سادہ لوحی ہے۔ دوسرے شاعروں کی زمینوں میں غالب نے جو غزلیں کہی ہیں

ان میں مشترک چیز صرف زمین ہے۔ ورنہ ان زمینوں سے جو گل بوٹے پھوٹے ہیں وہ رنگ و بو اور حسن و تاثیر میں اس قدر انوکھے اور منفرد ہیں کہ غالب پر کسی دوسرے شاعر کے رنگ و سخن کو اپنانے یا کہیں سے کسی خیال کو اڑانے کا شبہ تک نہیں ہوتا۔ میر۔ سودا۔ بیدل۔ ناصر علی۔ ظہوری نظیری اور عرفی کے وہ اشعار جو غالب کے شعروں سے مماثلت رکھتے ہیں۔ اگر ان کا غالب کے شعروں کے ساتھ گہری نظر سے مطالعہ کیا جائے تو یہ بات واضح ہو جائے گی کہ ظاہری اور پُر فریب مشابہت کے باوجود ان میں شعری تجربہ کا بنیادی فرق ہے۔

ہیئت اور موضوع کو الگ الگ کر کے دیکھا جاسکتا ہے لیکن ان کی یہ تقسیم DICHOTOMY جیسا کہ براڈ لے نے بتایا ہے قاری کے ذہن میں ہوتی ہے۔ نظم میں معروضی طور پر موجود نہیں ہوتی۔ نظم میں ہیئت اور موضوع کے اس کیمیائی امتزاج کو الگ کر کے دیکھنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ہم نظم سے تشکیلی پائی ہوئی دنیا سے باہر نکل آتے ہیں اور موضوع کا الگ سے تجزیہ کرنے بیٹھتے ہیں اور اس تجزیہ میں فلسفہ، نفسیات اور معاشرتی علوم کی دنیاؤں کی سیر کرنے لگتے ہیں یا پھر ہیئت کا تجزیہ کرنے بیٹھتے ہیں۔ اور اجزائے ہیئت زبان، تشبیہ، استعارہ، صنائع اور پھر ایک ایک لفظ کا اس طرح جائزہ لیتے ہیں کہ اس کی رگوں سے گویا معنی کے لہو کی ایک ایک بوند نچوڑ لیں گے۔ ایلیٹ نے ایسی ہی تنقید کو LEMON SQUASHING SCHOOL OF CRITICISM کہا ہے۔ ہیئت اور موضوع کے لیے جسم و روح کا استعارہ گمراہ کن ہے۔ الفاظ استعارے اور شعری پیکر موضوع کو بیان کرنے کے محض وسائل نہیں ہیں۔ وہ جسم کے وہ زندہ اعضاء ہیں جنہیں جسم سے الگ کر دیا جائے تو جسم جسم نہیں رہتا بجلی کی ہیئت اس کی اندرونی تڑپ ہی سے پیدا ہوتی ہے اور بجلی کی تڑپ کو اس کے آکار ہی سے سمجھا جاسکتا ہے۔ اس کا لپکا اس کی اندرونی تڑپ بھی ہے اور ہیئت بھی۔ پھول پھول بنتا ہے۔ رنگ اور پنکھڑیوں کی تراش خراش سے۔ پھول نہ رنگ کی تجسیم ہے نہ بو، کی خیال، زبان، استعارہ شعری تجربہ پھول کے رنگ و بو بھی ہیں اور پنکھڑیاں بھی اور پنکھڑیوں کی نرمی اور گدازی بھی۔ انہی سے پھول بنتا ہے اور انہیں الگ الگ کرنے سے پھول پھول نہیں رہتا۔ خوشبو سے آپ عطر بنا سکتے ہیں۔ لیکن عطر پھول نہیں۔ اب وہ ایک دوسری چیز بن گیا ہے جو پھول سے مختلف ہے۔ شعر سے خیال کو الگ کر لیجیے اور دوسرے الفاظ میں بیان کیجیے۔ اب یہ خیال شعر کا خیال نہیں رہا۔

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
صورتیں کیا خاک میں ہوں گی جو پنہاں ہو گئیں

آپ یہ نہیں کہہ سکتے کہ اس شعر میں شاعر نے مادہ کی قلب ماہیت یا آواگون کا تھوڑا پیش کیا ہے۔ اس شعر میں اس قسم کی کوئی چیز نہیں۔ آپ شعر کے الفاظ سے خیال کو الگ کر کے اس خیال کو شعر کا خیال نہیں کہہ سکتے۔ کیونکہ مجز و خیال (نہ جانے وہ کیا تھا) اب حسیت میں بدل گیا ہے اور جذبہ کا حصہ بن گیا ہے اور حسیت نے اپنے اظہار کے لیے خارجی تلازمے تراشے ہیں اور اس طرح ایک خیال شعر میں آکر اس خیال سے مختلف بن جاتا ہے۔ جو وہ فلسفہ یا ہماری روزمرہ کی دنیا میں ہوتا ہے۔ یہاں موضوع کو ہیئت سے جدا کرنا گوشت کا ناخن سے جدا کرنا

ہے۔ شاعری کی دنیا میں خیال وہ محبوب نہیں جو مختلف لباسوں میں ظاہر ہوتا ہے اور جسے دیکھ کر آپ کہہ اٹھیں کہ من اندازِ قدتِ رامی شناسم

شعری اسلوب کو جامہٴ خیال سمجھنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ نقادوں نے لفظیات کی مماثلت پر یہ حکم لگانا شروع کر دیا کہ شاعر کا رنگِ خن فلاں شاعر سے مستعار ہے۔ چنانچہ جعفر علی خاں اثر کہتے ہیں

”اگر خوشنما اور عام فارسی تراکیب کو لیجیے تو اس میدان میں بھی میراں سے کہیں آگے ہے اور شاید مومن سے بھی کور دے۔“

گویا اثر صاحب کے نزدیک عام فارسی تراکیب نقش و نگار اور بیل بوٹے کی مانند ہیں جنہیں شاعر زیبائش کے لیے اپنی زبان پر ناکلتا ہے اور پھر زبان کا جامہٴ خیال کے قامت کے مطابق تراشتا ہے۔ شاعر فارسی تراکیب یا ہندی محاوروں میں اظہارِ جذبات نہیں کرتا۔ بلکہ جذبات خود اپنی تراکیب وضع کرتے ہیں شعری اسلوب بقول ریے دی گورماں آنکھ کے رنگ کی مانند فطری ہوتا ہے۔ اوپر سے لادا ہوا۔ اکتسابی یا مستعار نہیں ہوتا۔ شاعر کے شعری تجربہ کی نوعیت اسلوب کی نوعیت کا تعین کرتی ہے۔ محض لفظیات کی ظاہری مماثلت کی بنیاد پر یہ فیصلہ نہیں کیا جاسکتا کہ شاعر نے وہ سرے شاعروں کے رنگِ خن سے کیا فیض اٹھایا ہے۔ شعری اسلوب پیدا ہوتا ہے۔ شاعر کے شعری تجربہ کی نوعیت سے اور یہ کیسے ممکن ہے کہ کسی بھی دو شاعروں کا شعری تجربہ ایک سا ہو۔ ہر شاعر اپنے سے پیشرو بڑے شاعر کی شخصیت سے متاثر ہوتا ہے اور جیسا کہ ایلین نے بتایا کہ ہر بڑا شاعر اپنی آنے والی نسلوں کے لیے خطرہ ثابت ہوتا ہے، کیونکہ نئے شاعروں کی پوری قوت اس شاعر کے رنگِ خن کے اثر سے باہر نکلنے میں ہی صرف ہو جاتی ہے یہ اثر صرف اندازِ بیان تک ہی محدود نہیں ہوتا بلکہ اندازِ نظر کو بھی متاثر کرتا ہے۔ معمولی شاعر اپنے پیش رو بڑے شاعر کی آوازِ بازگشت کی طرح کچھ وقت کے لیے گونج بن کر عدم کے خلاؤں میں گم ہو جاتا ہے لیکن ایک غیر معمولی شاعر دوسروں سے الگ اپنا انداز بناتا ہے۔ وہ نہ اپنے پیش رو بڑے شاعر سے گھبراتا ہے نہ ہمعصر چھوٹے شاعروں سے شرماتا ہے اسے اپنی ذات پر اعتماد ہوتا ہے اور وہ جانتا ہے کہ کسی کا رنگِ خن اس کی انفرادیت کو دبانا نہ سکے گا۔ وہ صرف طرزِ بیان میں ادائے خاص کا متلاشی نہیں ہوتا، بلکہ طرزِ احساس اور اندازِ نظر میں بھی ایک پُر خلوص منفرد وضع کی جستجو کرتا ہے۔ یہ شاعرانہ حسیت اپنی شخصیت کی اندرونی کشمکش سے پیدا ہوتی ہے اور یہ کشمکش اس کے آخری دم تک جاری رہتی ہے۔ یہ کشمکش غیر شعوری بھی ہوتی ہے اور شعوری بھی۔

خنجر سے چیر سینہ دل نہ ہو دو نیم
دل میں چھری چھو، مژہ گر خونچکاں نہیں
ہے نگِ سینہ، دل اگر آتشکدہ نہ ہو
ہے عارِ دل، نفس اگر آتش فشاں نہیں

اس کشمکش سے شاعر کو وہ چیز حاصل ہوتی ہے جس کے بغیر نہ شاعری ممکن ہے نہ زندگی کی بصیرت، یعنی

شعری حسیت جسے غالب نے دل گداختہ میر نے دل خوں شدہ اور اقبال نے خون جگر کا نام دیا ہے۔ دل کی یہ گداختگی فارسی تراکیب پانے، میر کی زمین میں شعر کہنے یا رنگ بیدل اور ظہوری اڑانے کے صناعتی کرتبوں سے پیدا نہیں ہوتی بلکہ اس وقت پیدا ہوتی ہے جب شاعر کی روح کی آگ میں ایک زمانہ اور ایک دور کے تجربات پکھل کر لاوا بن جاتے ہیں اور ایک دہکتے ہوئے سیال مادہ کی طرح ہڈیوں کی سرنگوں میں دوڑتے پھرتے ہیں۔

نوازشِ نفس آشنا کہاں ورنہ
برنگِ نئے ہے نہاں در بہ استخوانِ فریاد

اور جب اس سیال لاوے کو اظہار کے وسائل مل جاتے ہیں تو وہ الفاظ اور تراکیب شعری پیکر اور علامتوں میں ڈھل کر شعر کا روپ اختیار کر لیتا ہے۔ تخلیقی تخیل کی اسی سیال کیفیت کی طرف غالب نے اشارہ کیا ہے۔

ہاتھ دھو دل سے یہی گرمی گراندیشہ میں ہے
آگینہ تندی صہبا سے پگھلا جائے ہے

جب شاعر کے سینہ میں دل گداختہ پیدا ہو جائے تو اندازِ بیان خیال کا جامہ نہیں رہتا۔ آنکھ کا رنگ بن جاتا ہے اور موضوع و ہیئت میں جسم و روح کا VITAL تعلق پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ شاعر کے شعری تجربہ کی انفرادی نوعیت ہی ہوتی ہے جو اس کے شعر کو ہزار مماثلتوں کے باوجود دوسرے شاعروں کے اشعار سے مختلف بناتی ہے۔ ہر شاعر دو مصرعوں ہی کا شعر کہتا ہے اور ہر آدمی دو ٹانگوں ہی پر چلتا ہے۔ لیکن جسے ہم چال کا بانگمیں کہتے ہیں ان میں ایک پوری شخصیت کا رچاؤ جھلکتا ہے۔ محض لفظیات DICTON تو اندازِ بیان کا ایک جزو ہے اور اندازِ بیان ہیئت FORM کا ایک جزو ہے اور ہیئت کو موضوع سے الگ کرنا غیر ممکن ہے۔ اس لیے پورے شعر کے ایک معمولی جزو کی مماثلت کو بنیاد بنا کر اس قسم کی رائے زنی کہ خیال فلاں سے لفظیات فلاں سے اور اندازِ بیان فلاں سے مستعار ہے گمراہ کن ہے اگر غور سے دیکھا جائے تو بہ استثنائے چند غالب کے وہ تمام اشعار جو مماثلت کی قربان گاہ پر بھیجے چڑھائے گئے ہیں شعری تجربہ کی نوعیت کے اعتبار سے بالکل منفرد اور ممتاز خصوصیات کے حامل ہیں اور ان کی مماثلت بندش، تراکیب یا الفاظ کی ظاہر داریوں پر ختم ہو جاتی ہے۔

(۵)

نقادوں کا ایک اور حلقہ ہے جس نے غالب کو بڑا شاعر ماننے سے اس لیے انکار کیا کہ غالب غزل کا شاعر ہے اور غزل کی صنف نیم وحشیانہ ریزہ خیال وغیرہ قسم کی کوئی چیز ہوتی ہے اور اس لیے اس صنف کا شاعر بڑا شاعر کیسے ہو سکتا ہے۔ نقادوں کے اس زمرے میں تازہ وارد ڈاکٹر گیان چند ہیں جن کا فرمان ہے کہ ”مجھے صنفِ غزل ہی میں کچھ کھوٹ دکھائی دینے لگتا ہے۔ مجھے یہ شبہ ہوتا ہے کہ اپنی ریزہ خیالی اور مہکڑی بیانی کی وجہ سے

غزلیات کا کوئی مجموعہ دنیا کی عظیم شعری کتابوں میں بہ مشکل جگہ پاسکتا ہے (اردو ادب غالب نمبر) یہ اسی قسم کی کج فکری کا نتیجہ ہے کہ غالب کے خیر اندیش نقاد سوچا کرتے تھے کہ اگر غالب ڈرامے لکھتے یا مسلسل نظم میں طبع آزمائی کرتے تو بڑے شاعر ہو سکتے تھے۔ جو بات یہ نقاد محسوس نہ کر سکے وہ یہ تھی کہ آرٹ کی دنیا میں ہیئت کا ایک ORGANIC تصور ہے جو سرے سے اس بات ہی کا منکر ہے کہ ایک ہیئت میں مختلف موضوعات ایک ہی طرح بیان کیے جاسکتے ہیں۔ ہیئت یا موضوع کسی ایک میں تبدیلی دوسرے میں تبدیلی پیدا کیے بغیر نہیں رہتی۔ ہیئت خالی برتن نہیں جس میں جس قسم کا موضوع چاہا ڈال دیا۔ اسی لیے کروٹے اور دوسرے نقادوں نے اضافہ سخن کی بحث کو تنقید کے میدان سے باہر ہی رکھنے پر اصرار کیا ہے۔ کروٹے کے نزدیک ہیئت اتنی ہی انوکھی منفرد اور UNIQUE چیز ہے جتنا کہ موضوع۔ صنفِ سخن کو بنیاد بنا کر اقبال اور جوش کی غزلوں کی تنقید ممکن نہیں۔ غزل اگر ایک STRUCTURAL FORM ہے اور نوع کے لحاظ سے اس کا ایک مطلع اور ایک مقطع ہوتا ہے اور مصرع ثانی میں قافیہ اور ردیف کا التزام ہوتا ہے تو یہ اس کی وہ ARCHITECTURAL خصوصیات ہیں۔ جن کی اہمیت شاعر کے لیے ہوتی ہے قاری کے لیے نہیں۔ شاعر اپنے شعری تجربہ کو ایک صورت دینا چاہتا ہے اس لیے وہ یا تو مروج STRUCTURAL FORM کا استعمال کرتا ہے۔ یا پھر اس میں تصرف کرتا ہے یا کوئی نیا فارم ایجاد کرتا ہے۔ صنفِ سخن ایک فریم کے مانند ہوتی ہے اور قاری کو سر و کار فریم سے نہیں تصویر سے ہوتا ہے۔ صنفِ سخن سے نہیں شاعری سے ہے۔ یہ کہنا بالکل بے معنی بات ہے کہ غالب کی غزلیں اچھی ہیں یا انیس کے مسدس اچھے ہیں یا میر کی مثنویات اچھی ہیں۔ گوہل انکاری کی وجہ سے ہم اکثر ایسا کہتے رہتے ہیں، حالانکہ جب ہم ایسا کہتے ہیں تو ہماری مراد صنفِ سخن سے نہیں بلکہ شاعری سے ہوتی ہے۔ غزل نہ صوفیانہ ہوتی ہے نہ عشقیہ نہ اخلاقی نہ سیاسی۔ یہ صفتیں شاعری کی ہیں یعنی شاعری صوفیانہ ہوتی ہے، یا عشقیہ یا سیاسی پھر چاہے وہ کسی صنف میں لکھی گئی ہو۔ ممکن ہے آپ غزل کی مخصوص علامتوں کا ذکر کریں۔ لیکن یہ علامتیں بھی صنفِ سخن سے مخصوص نہیں بلکہ شاعری سے مخصوص ہیں۔ صوفیانہ شاعری کی علامتیں کچھ اور ہیں اور عشقیہ شاعری کی کچھ اور۔ اور پھر یہ علامتیں غزل سے کچھ اتنی مخصوص بھی نہیں۔ قصیدہ، مثنوی، رباعی میں غزل کی علامتوں کا استعمال بے دھڑک ہوا ہے۔ رہا تسلسل کا سوال تو تسلسل ساٹھ ہزار اشعار کی مثنوی میں بھی ہو سکتا ہے اور چار مصرعوں کی رباعی میں بھی۔ اور سترہ لفظوں کے بائی کو میں بھی۔ رہا وحدت کلام کا مسئلہ تو وہ محض ایک فریب نظر ہے۔ طویل نظموں میں کوئی ایسا ORGANIC ربط نہیں ہوتا کہ ان کے ٹکڑے نہ کیے جاسکیں۔ اگر ایسا ہوتا تو ایلٹ اپنے ڈرامے THE ROCK میں سے کورس کو علیحدہ کر کے انھیں ایک کمزور ڈرامے کے گراں قدر حصے سمجھ کر محفوظ کرنے کی کوشش نہ کرتا۔ جدید قاری کے لیے کلاسیکی شعراء کے جو مجموعے تیار کیے جاتے ہیں ان میں کاٹ چھانٹ کا عمل کچھ کم بے دردانہ نہیں ہوتا۔ مثلاً ورڈزور تھ کے PRELUDES یا ٹینیسن کی IN MEMORIUM اور ملٹن کی فردوسِ گم گشت کے ہزاروں اشعار حذف کر دیے جاتے ہیں۔ جدید دور طویل نظموں کا دور نہیں۔ اور کلاسیکی طویل نظموں کو کاٹ چھانٹ کر پیش کیا جانا بذاتِ خود اس بات کی دلیل ہے کہ وحدت کلام کا تصور محض اضافی ہے۔ وحدت کلام نظم شعر رباعی سب میں

ایک سی ہوتی ہے، بلکہ جتنا پیانا چھوٹا ہوگا اتنی ہی اس میں وحدت اور شدت زیادہ ہوگی۔ نظم یا شعر کی طوالت یا اختصار مرہونِ منت ہے۔ اس جذبہ یا شعری تجربہ کا جو اس میں راہ پاتا ہے غزل کے شعر میں جو جذبہ اظہار پاتا ہے وہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے نظم میں اظہار شدہ جذبہ سے مختلف ہوتا ہے اگر ایسا نہ ہوتا تو غزل کا ہر شعر نظم بن سکتا تھا اور ہر نظم کو غزل کے ایک شعر میں سمٹایا جاسکتا تھا۔ تسلسل اور وحدت محض ظاہری خوبیاں ہیں اور ان سے شاعری کی قدروں کا تعین نہیں ہوتا۔ تسلسل اور وحدت تو محض ٹیکنیکل حربے ہیں جنہیں شاعر اپنی حسیت کے اظہار کے لیے استعمال کرتا ہے۔ ایلپیٹ کی ویسٹ لینڈ میں کون سی وحدت اور تسلسل ہے۔ اگر نظم میں ایسی ہی ORGANIC وحدت ہوتی تو ایڈراپاؤنڈ کے مشورے پر اس کا ایک تہائی حصہ کاٹ نہ دیا جاتا۔ کسی نظم کا تسلسل اور وحدت اگر اس کی خوبی ہے بھی تو یہ ایک معمولی ٹیکنیکل خوبی ہے۔ نظم میں جو کچھ وحدت ہوتی ہے وہ شاعر کے طرزِ احساس سے جنم لیتی ہے اور یہ طرزِ احساس کبھی پھیلے ہوئے کنواس پر اظہار پاتا ہے اور کبھی سٹے ہوئے (لیکن محدود نہیں) تجربہ کی شکل میں چھوٹے سے کنواس پر ظاہر ہوتا ہے۔ ذہین نقاد شعری تجربہ کی نوعیت اور اُس کے فنی اظہار پر نظر رکھتا ہے۔ وہ شعر میں الفاظ نہیں گننا بلکہ جذباتی تہوں کا ادراک کرتا ہے۔ اگر شاعر کی حسیت اور شعری تجربہ جاندار ہے اور اگر اس کا اظہار بھرپور فنکارانہ سلیقہ مندی سے ہوا ہے تو پھر کیا مثنوی اور غزل، کیا رباعی اور ایک شعر سبھی یکساں قدرو قیمت کے مالک ہیں۔

شاعر نے ایک جگہ کہا ہے کہ ہیئت جب موضوع کو تباہ کر دیتی ہے تب آرٹ پیدا ہوتا ہے۔ شاعر کے نزدیک شعری ہیئت وہ قوت ہے جو تخلیق کی اندھی جبلت کو قابو میں رکھتی ہے اور پھر اُسے اُس مواد میں تبدیل کر دیتی ہے جس کا استعمال آرٹ کرتا ہے۔ تخلیقی جذبہ کا فشار فارم میں پھٹ کر آرٹ کی شکل پاتا ہے۔ ان معنوں میں فارم نہ صرف موضوع کو قابو میں رکھتا ہے بلکہ اسے TRANSFORM کرتا ہے۔ استعارہ اور شعری پیکر میں ڈھل کر خیال خیال نہیں رہتا بلکہ شعری خیال بن جاتا ہے۔ یہ شعری خیال نثری خیال سے بالکل مختلف ہے۔

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسد
عالم تمام حلقہٴ دامِ خیال ہے

حلقہٴ دامِ خیال کا استعارہ ایک فلسفیانہ خیال..... مایا یا عینیت کے تصور کا محض شاعرانہ اظہار نہیں ہے۔ بلکہ دام اور حلقہ کے تلازمات نے اس خیال کو فلسفہ کے خیال سے مختلف بنا دیا ہے، موضوع کو ہیئت اسی طرح توڑتی پھوڑتی ہے۔ اور علامت اور استعارہ مجرّد خیال کی آرائش اور پوشش کا کام نہیں کرتا بلکہ خیال کو حیاتی تجربہ میں بدلنے کا کیمیادی عمل کرتا ہے۔ اگر شاعری محض تک بندی اور قافیہ پیمائی نہیں ہے اور یہ فنکار کے شدید ترین داخلی تجربات کا جمالیاتی اظہار ہے تو شاعری کی قدرو قیمت کا تعین تنقید کی اُس کسوٹی پر نہیں ہوتا جو گلے میں اضافِ سخن کے چوکھے ڈالے لونڈوں کو بتاتی پھرتی ہے کہ غزل کا بہترین شعر شاہ بیت کہلاتا ہے۔

(۶)

معاشرتی رجحانات اور دوسرے شعراء کے اثرات کے جبر تلے شاعر کی ذات اور اس کی انفرادی آواز کے کھو جانے کے خوف سے پیدا شدہ ردِ عمل سے وہ تنقید و جود میں آئی جس میں شاعر کی شخصیت مرکوز نظر بنی اور شاعری کو شخصیت کے آئینے کے طور پر دیکھا گیا۔ یہاں پر میں یہ عرض کر دوں کہ پچھلے صفحات میں میں نے شخصیت کا لفظ ان معنوں میں استعمال نہیں کیا جن معنوں میں شخصیت کے پرستار نقاد استعمال کرتے ہیں۔ شخصیت سے میری مراد محض شاعرانہ حسیت تھی جس کی تعمیر شاعر کی ذات اور خارجی دنیا کی کشمکش سے ہوتی ہے، شاعر کی وہ رنگارنگ شخصیت جس سے ہم اس کی سوانح میں دوچار ہوتے ہیں ضروری نہیں کہ شاعری اسی شخصیت کا آئینہ ہو جب ایلٹ کہتا ہے کہ شاعری شخصیت کا اظہار نہیں تو گویا وہ IMPERSONAL تصور کی بنیاد رکھتا ہے اور اس کا مطلب یہی ہوتا ہے کہ فن کی تخلیق کے سوتے شاعر کی شخصیت سے کمیں زیادہ گہری اور پراسرار سر زمینوں سے پھوٹتے ہیں۔ لہذا یہ ممکن ہے کہ شاعر کی شخصیت کمزور ہو اور ان کی شاعری بڑی ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ شاعر کی اپنی زندگی اور اپنی شخصیت کے لیے جن باتوں کی اہمیت ہو شاعری میں ان کا ذکر تک نہ ملے۔ اور یہ بھی ممکن ہے کہ شاعری میں جن باتوں کو وہ نہایت اہتمام سے پیش کرتا ہو ان کی اس کی روزمرہ زندگی میں اور اس کی شخصیت کی دنیا میں کوئی زیادہ اہمیت نہ ہو۔ یہ شاعر کی عیاری یاد و غلا پن نہیں بلکہ محض تخلیقی نفسیات کی مجبوریاں ہیں۔ آرٹ کی دنیا میں ایسا ہوا ہے اور اکثر ایسا ہی ہوتا ہے۔

بہر حال اس قسم کی تنقید کا تمام دنیا کے ادب میں بڑا چلن رہا ہے۔ شاتو بریاں کا یہ کہنا کہ ”میں فن پارہ سے لطف اندوز تو ہو سکتا ہوں لیکن فنکار سے فن پارہ کو الگ کر کے اس کا محاکمہ کرنا میرے لیے مشکل ہے۔“ اس نوع کی تنقید کا اعلان نامہ بنا ہے۔ اب نقاد فن کی بجائے فنکار کی شخصیت کا عرفان حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اور فنکار بنیادی اور فن اضافی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ نقاد شخصیت کا مطالعہ اس نظر سے کرتا ہے گویا فنکار کی شخصیت بذات خود ایک عظیم تخلیقی کارنامہ ہے اور فنی تخلیقات اس کارنامہ کے معمولی اجزاء..... کارلائل اس قسم کی تنقید کا مثالی نمائندہ ہے۔ اس کے نزدیک فنکار کا سب سے بڑا کارنامہ وہ زندگی ہے جو اُس نے گزاری اور فنی تخلیقات اس کارنامے کے اجزائے ترکیبی۔ شلر شیکسپئر اور ڈائسنے پر اس کے مضامین گویا ان فنکاروں کی زندگی کے وہ شاندار اور ہیروئک خاکے ہیں جن میں شاعر کی شخصیت اور تخلیقات دونوں کو اس طرح سمو کر پیش کیا گیا ہے کہ یہ کہنا مشکل ہو جاتا ہے کہ خاکہ نگاری کہاں ختم ہوتی ہے اور تنقید کہاں شروع ہوتی ہے۔ سوانحی تنقید کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ وہ تخلیق کو ایک آزاد اور خود کفیل چیز نہیں سمجھتی اور اس طرح فن پارہ کی آفاقیت اور آزادی دونوں کو ضرب لگاتی ہے۔ کسی فنکار کی زندگی اور شخصیت میں دلچسپی لینا اور بات ہے اور اس کی زندگی اور شخصیت کو اس کی شاعری کا سرچشمہ سمجھنا دوسری بات۔ جب تک فنکار زندہ ہوتا ہے تب تک اس کا شخصی وجود اُس کے فن سے لطف اندوزی کے عمل کو کسی نہ کسی طرح متاثر کرتا رہتا ہے لیکن اس کی رحلت کے ساتھ ہی وقت کا ہاتھ آہستہ آہستہ اُس کی شخصیت

کے نقوش کو دھندلا کرتا جاتا ہے اور صدیاں گزرنے کے بعد جب کہ اس کی شخصیت کے نقوش ادبی حافظہ سے مٹ چکے ہوتے ہیں، اس کی فنی تخلیقات اس کی شخصیت سے الگ ہو کر آزادانہ طور پر محض اپنی خصوصی قدروں کی بنیاد پر لوگوں کے دل میں جگہ بناتی ہیں۔ ہومر، ڈانٹے، شیکسپیر۔ حافظ، خیام اور کالی داس کی شخصیتوں کے متعلق آج ہم کیا جانتے ہیں۔ اور جو کچھ جانتے ہیں ان میں کوئی بھی ایسی بات نہیں جو ان کی تخلیقات کے جمالیاتی مطالعہ اور لطف اندوزی میں معاون ثابت ہو۔ وقت کی خرابی پر چڑھ کر شخصیت کے چھلکے فن سے الگ ہو جاتے ہیں اور فن اپنی اندرونی صفات کی بنیاد پر صدیوں کی کسوٹی پر پرکھے جانے کے بعد کلاسیک کا درجہ حاصل کرتا ہے۔ ڈاکٹر جانسن اور حالی دونوں شخصیت کے پرستار ہونے کے باوجود دونوں شخصیت اور شاعری کو الگ الگ رکھ کر دیکھ سکتے ہیں چنانچہ ڈاکٹر جانسن شیکسپیر کے متعلق کہتے ہیں۔

(شیکسپیر) کو ذاتی تعلقات، مقامی روایتوں اور اپنے ہم عصروں کی رایوں سے جو کچھ فائدہ پہنچ سکتا تھا۔ اب وہ اسے دستیاب نہیں۔ نواز شوں اور مقابلوں کے اثرات اب ختم ہو چکے ہیں۔ اس کی رفافتوں اور قابوتوں کا سلسلہ بھی اب ختم ہو گیا ہے۔ اب نہ تو اس کی تخلیقات کسی نقطہ نظر کی تائید میں دلائل براہین فراہم کرتی ہیں نہ کسی جماعت کے خلاف سب و شتم کا سامان بہم پہنچاتی ہیں، نہ تو ان سے فخر و مہاباات کو بدولتی ہے۔ نہ کینہ پروری کی تسکین ہوتی ہے۔ اب ان تخلیقات کا مطالعہ سوائے حصول مسرت کے کسی اور سبب سے نہیں کیا جاتا۔ اور جتنی مسرت اب وہ بہم پہنچاتی ہیں اسی مناسبت سے اُن کی تعریف ہوتی ہے۔“

اردو ادب میں غالب کی شخصیت اور زندگی پر جو مواد اکٹھا ہوا ہے، وہ بذات خود اس بات کا ثبوت ہے کہ ہماری دلچسپی کا مرکز کہاں ہے۔ ان گراں قدر تحقیقات کی اہمیت سے انکار نہیں لیکن ان تحقیقات کے مقابلے میں غالب پر لکھی گئی تنقیدوں کی کم مائیگی کیا اس بات کی طرف اشارہ نہیں کرتی کہ ادب سے ہماری دلچسپی عالمانہ زیادہ اور تخلیقی کم رہی ہے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اردو کے قارئین کا مزاج فاضلانہ زیادہ اور فنکارانہ کم ہے۔ نتیجہ یہ ہوا ہے کہ اردو میں PEDANTRY کے دروازے کھل گئے ہیں اور شائستہ اور سُختہ ادبی مذاق علمی لبادوں میں گھٹ کر رہ گیا ہے اگر غالب اور اقبال کو اچھے ادبی نقاد نہیں ملے تو اس میں ان شاعروں کا کوئی قصور نہیں بلکہ یہ ان بے چاروں کی بد قسمتی رہی ہے کہ وہ ایسے زمانہ میں نقادوں کے ہاتھ چڑھے جب مکتبی اور استادانہ تنقیدوں کا بازار گرم تھا اور اردو کا نقاد ادب سے صالح قسم کی جمالیاتی مسرت حاصل کرنے کی صلاحیت کھو بیٹھا تھا عالموں اور فاضلوں سے مجھے کوئی بیر نہیں۔ علماء آئیں تو دیدہ و دل فرش راہ لیکن یہ سوال بدستور قائم رہتا ہے کہ وہ غالب اور اقبال کے متعلق بتلائیں گے کیا؟

شاعر کی شخصیت میں دلچسپی لینے کا ایک نتیجہ یہ ہوا کہ ماہرین نفسیات جو ادب میں داخل ہونے کے چور دروازے تلاش کرتے پھرتے تھے انھیں گویا داخلہ کا پر مٹ مل گیا۔ پھر تو کیا تھا بس مولادے اور بندہ لے۔

آپ دیکھیں گے کہ ان کی تنقیدوں سے دواخانہ کی ادویات کی بو آتی ہے اس CLINICAL تنقید نے جو گلے بولے کھلائے ہیں، ان کا ذکر آگے آئے گا سردست تو یہ دیکھنا ہے کہ اس قسم کی تنقید کا رویہ کیا رہا ہے۔

نفسیاتی تنقید میں جو چیز سب سے زیادہ کمزور ہوتی ہے وہ اس کی ادبی بنیادیں ہیں۔ یعنی ماہرین نفسیات، نفسیات کا علم تو رکھتے ہیں لیکن ادب کی تہذیبی اور جمالیاتی قدروں کی آگہی ناقص ہوتی ہے۔ ان کا فنی تخلیق کی نفسیات کا علم بھی خاصا MECHANICAL ہوتا ہے اور تخلیق کی پیچیدگیوں کی وہ جس سہل انگاری سے خانہ بندی کرتے ہیں اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ بہت سے تہذیبی جمالیاتی اور معاشرتی امور ان کے دائرہ بحث سے باہر رہتے ہیں۔ یہ صاف بات ہے کہ ان امور کو باہر رکھ کر فنی تخلیق کے نشیب و فراز کا احاطہ ممکن نہیں۔ اظہار کے ذریعہ ترکیب نفس ان لوگوں کا مقبول عام تصور ہے۔ یہ تصور غلط نہیں لیکن پوری سچائی پیش نہیں کرتا۔ شاعری کی طرف ان کا رویہ کچھ اس قسم کا ہوتا ہے گویا شاعری شاعر کے اعترافات یا اس کی Case-history ہو۔ نتیجہ یہ ہوا کہ شخصیت سے تخلیق اور تخلیق سے شخصیت کی طرف نقاد کی حرکت کچھ اس قدر میکاکی اور سہل انگار بن گئی ہے جس کی ایک مضحکہ خیز مثال ایک نقاد کا یہ جملہ ہے کہ الیاڈ کا شاعر آڈیسی لکھ ہی نہیں سکتا کیونکہ ان دونوں کتابوں میں کتوں کے متعلق اس قدر متضاد رائیں ملتی ہیں کہ وہ کسی ایک ذہن کی پیداوار ہو ہی نہیں سکتیں۔

شاعری کو شاعر کی ذات اور شخصیت سے وابستہ کر کے نقاد اگر کچھ پاتا بھی ہے تو بہت کچھ کھو کر۔ سب سے بڑی چیز جو وہ کھوتا ہے وہ فن پارہ کا آزاد۔ خود مختار اور خود کفیل ہونے کا وہ تصور ہے جو اسے شخصیت اور زمان و مکان کی قیود سے بے نیاز بناتا ہے، فن پارہ سے لطف اندوز ہونے اور اسے سمجھنے کے لیے عصری حالات اور شخصیت کے بیچ و خم سے واقف ہونا جتنا ناگزیر ہوگا فن پارہ اتنا ہی اپنے آزاد وجود اور آفاقی عناصر سے محروم ہوگا۔ تخلیق ہونے کے بعد فن پارہ کا اپنا ایک وجود اپنی حرکت اور اپنی قوت ہوتی ہے۔ اس فن پارہ سے ہر شخص آزادانہ طور پر براہ راست اپنا رشتہ قائم کر سکتا ہے اور اس تک رسائی حاصل کرنے کے لیے سوانحی ادب کی بیساکھی کی ضرورت نہیں پڑتی ایلٹ ایک جگہ کہتا ہے:

I AM EVEN PREPARED TO SUGGEST THAT THERE IS IN ALL GREAT POETRY, SOMETHING WHICH MUST REMAIN UNACCOUNTABLE, HOWEVER COMPLETE MIGHT BE OUR KNOWLEDGE OF THE POET..... WHEN THE POEM HAS BEEN MADE, SOMETHING NEW HAS HAPPENED, SOMETHING THAT CANNOT BE WHOLLY EXPLAINED BY ANYTHING THAT WENT BEFORE THAT, I BELIEVE IS, WHAT WE MEAN BY CREATION."

(FRONTIERS OF CRITICISM)

شخصیت اور شاعری کا فرق ملحوظ خاطر نہ رکھنے کی وجہ سے غالب کے نقادوں نے ان کے ساتھ نہایت افسوسناک ستم ظریفیاں روارکھی ہیں۔ غالب کی شخصیت میں جو رنگینی، رچاؤ اور بانگمین ہے اس نے ان کی شاعری کو ان کی ذات سے الگ ہونے نہ دیا۔ اور تنقید میں شخصیت اور شاعری کے باہم ایک دوسرے پر عمل سے ایسا گھپلا کھڑا ہو گیا کہ غالب کی شاعری یا تو ان کی ذات کا نقاب بن گئی یا محض عتباری۔ مثلاً یہ کہنا جیسا کہ عبداللطیف نے کہا ہے کہ غالب کو زندگی میں کافی آسائش ملیں۔ پھر بھی ان کی شاعری غم کے بیان سے بھری ہوئی ہے۔ یا یہ کہ تصوف ایک عملی چیز ہے اور غالب کی زندگی میں تصوف کا کوئی عمل نظر نہیں آتا یا یہ کہ غالب کی شاعری انانیت سے بھری ہوئی ہے لیکن اپنی تمام زندگی وہ درباروں کی خاک چھانتے رہے یہ تمام اعتراضات اس غلط تصور پر مبنی ہیں کہ فن فنکار کی شخصیت کا آئینہ دار ہے۔ غالب کا غم ذاتی غم نہیں ہے بلکہ اُس آفاقی المیہ احساس کا عکس ہے جس کا اظہار دنیا کی ہر بڑی شاعری میں ہوا ہے۔ ان کی شاعری میں جو انانیت ملتی ہے وہ بھی فرد کی آفاقی کائناتی قوتوں کے سامنے اپنی ذات کو برقرار رکھنے کی جدوجہد کی علامت ہے تصوف ان کے یہاں محض آرائش کلام نہیں بلکہ باوجود اس کے کہ وہ ایک عملی صوفی نہ تھے، انھوں نے تصوف کی مدد سے اپنے محدود وجود کو لامحدود کے ساتھ وابستہ کر کے اس وسیع اور بے کراں کائنات میں اپنے لیے کچھ معنویت پیدا کر لی۔ شاعر کی حسیت اس کی شخصیت سے الگ چیز ہے اور بڑی شاعری حسیت کی آئینہ دار ہوتی ہے شخصیت کی نہیں۔

اسی طرح اکرام غالب کی عشقیہ شاعری کا ذکر کرتے ہوئے یہ کہہ گئے کہ مرزا کے بعض بیانات سے خیال ہو سکتا ہے کہ انھیں عشق میں رند سمجھنا چاہیے۔ عاشق صادق نہیں۔ حاتم علی مہر کی محبوبہ کے انتقال پر ایک خط میں لکھتے ہیں۔

”ابتدائے شباب میں ایک مرشد کامل نے یہ نصیحت کی کہ ہم کو زید و دُرُع منظور نہیں اور ہم مانع فسق و فجور نہیں، پوکھاؤ مزے اڑاؤ، مگر یاد رکھو کہ مصری کی مٹکھی بنو، شہد کی مٹکھی نہ بنو۔ سو میرا اس نصیحت پر عمل رہا ہے کسی کے مرنے کا غم وہ کرے جو آپ نہ مرے۔ کیسی اشک فشانہ، کہاں کی مرثیہ خوانی، آزادی کا شکر، بجالاؤ، غم نہ کھاؤ اور اگر ایسی ہی اپنی گرفتاری سے خوش ہو تو چٹا جان نہ سہی۔ مٹا جان سہی۔“

اب خط میں جن خیالات کا اظہار ہوا ہے انھیں بنیاد بنا کر غالب کی عشقیہ شاعری کی نوعیت پر رائے زنی کرنا خطرات سے خالی نہیں۔ بات یہ نہیں ہے کہ غالب زندگی میں کرتے کچھ تھے اور شاعری میں کہتے کچھ تھے۔ بات صرف یہ ہے کہ شاعر کی ذاتی اور انسانی کمزوریاں اُس کے شعری احساس کو جب تک متاثر کر کے شعر میں راہ نہیں پاتیں تب تک ان کمزوریوں کو نشانہ بنا کر شاعری کا محاکمہ نہیں کرنا چاہیے۔ شاعر اپنی زندگی اور غیر تخلیقی تحریروں میں جن خیالات کا اظہار کرتا ہے ان کی روشنی میں اس کی تخلیقی نگارشات کو جانچنے کا رویہ اسی غلط تصور پر مبنی ہے کہ شاعر کا ہر قول اور ہر فعل اس کی شاعری سے تعلق رکھتا ہے جب کہ حقیقت یہ ہے کہ شاعر تخلیق شعر کے وقت بالکل دوسرا انسان ہوتا ہے اور اس وقت وہ اپنے ذہن کی جن قوتوں کو کام میں لاتا ہے ان کا دوسرے ذہنی

مشاغل مثلاً خط نویسی یا تقریظ نگاری یا تاریخی تدوین کے وقت استعمال نہیں ہوتا۔ ایلیٹ نے ایک جگہ کہا ہے کہ فنکار اپنی نثری تحریروں میں بجا طور پر آدرشوں کا بیان کر سکتا ہے لیکن تخلیق شعر کے وقت تو وہ لامحالہ واقعیت ہی سے سروکار رکھے گا۔ غالب نے غدر یا سرکار انگلشیہ کے متعلق کیا سوچا۔ یا نئے زمانہ کا اپنی تقریظ میں کس طرح خیر مقدم کیا یہ سب باتیں ان کے ذہن کو سمجھنے میں مدد دے سکتی ہیں۔ لیکن ان باتوں سے ہم ان کے ذہن کا جو تصور قائم کرتے ہیں ضروری نہیں کہ وہی ذہن تخلیق شعر کے وقت بھی سرگرم عمل ہو۔ دراصل شاعر کی ذات میں اس کی شخصیت کے باوجود اس کی جذباتی دنیا اور خارجی دنیا کے تصادم سے جو شعری تجربہ جنم لیتا ہے وہ اس قدر مبہم موہوم اور پُر اسرار ہوتا ہے کہ جب تک شعر میں اظہار پا کر اس کی صورت نکھرتی نہیں خود شاعر اس تجربے کی نوعیت سے آگاہ نہیں ہوتا۔ اسی لیے کبھی کبھی تو خود شاعر کو تعجب ہوتا ہوگا کہ محض ایک قافیہ کی غرض سے یا محض سنگلاخ زمین میں طبع آزمائی کرنے کے شوق میں جو شعر اس نے کہا ہے اس میں معنی کی یہ دنیا کیسے سمٹ آئی ہیں۔ تخلیق کی اندھی قوتیں شاعر کے جس پُر اسرار اور بے صورت تجربے کو اظہار بخشنا چاہتی ہیں۔ ان کے سامنے شاعر کی شخصیت اور اس کا شعور لاچار اور بے بس ایک طرف کو سمٹ جاتا ہے۔ اسی لیے تو ایلیٹ نے شاعر کو محض ایک ذریعہ کہا ہے جس کے ذریعہ عصری زندگی کے انسانی تجربات فنکارانہ اظہار پا کر ایک صورت اور شکل اختیار کرتے ہیں، شاعر کی حسیت عقل و شعور کے خلاف نہیں ہوتی لیکن اس کی دست نگر بھی نہیں ہوتی۔ عقل و شعور کا تقاضا ہے کہ حسن گریز پاکی گریز پائی پر افسوس لا حاصل ہے، لیکن شاعر اس فکری رہنمائی سے انکار کرتا ہے اور اپنی حسیت کی صداقت کو قبول کرتا ہے اور حسن کی گریز پائی پر اشکباری کرتا ہے۔ شاعر احساس کی تلخ صداقتوں کو عقل و خرد کی دلفریب تسلیوں اور دلاسوں پر ترجیح دیتا ہے اور جب وہ اپنی حسیت کو بالائے طاق رکھ کر عقل و شعور کی رہبری میں شعر لکھنے بیٹھتا ہے تو پھر وہ غزل کا شاعر نہیں سہرے اور تقریظ کا شاعر بن جاتا ہے۔

فنی تخلیق عقل و خرد اور شعور سے کہیں زیادہ تخلیق کی لاشعوری قوتوں کی مرہون منت ہوتی ہے۔ داخلی اور شخصی شاعری شاعر کی شخصیت کا پر تو ہو بھی تب بھی وہ کچھ ایسے عناصر کی حامل ہوتی ہے جو محض شخصیت کی روشنی میں اپنے اسرار ظاہر نہیں کرتے۔ لہذا یہ بات اگر تسلیم بھی کر لی جائے کہ ادب میں شخصیت کا چرچا ناگزیر ہے تب بھی شاعری کو جانچتے وقت ہمارا نقطہ آغاز شخصیت نہیں بلکہ شاعری ہونا چاہیے اور اگر ایسے مراحل آجائیں جہاں شاعری کو سمجھنے کے لیے شخصیت کا مطالعہ ناگزیر ہو جائے تو پھر نہایت احتیاط سے کام لینا چاہیے۔ اور شاعر کی شخصیت کے انھیں پہلوؤں کو زیر بحث لانا چاہیے جنھوں نے اس کی حسیت کو براہ راست متاثر کیا ہو۔

شاعر کی شخصیت اور اس کے کلام میں ایک قابل احترام فاصلہ قائم نہ رکھنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ ماہرین نفسیات اپنے علم کے جھولے پر بیٹھے ہوئے شاعر کی شخصیت اور اس کے کلام کے درمیان بڑے اطمینان سے جھولتے رہے۔ کبھی شخصیت سے شاعری کو سمجھنے کی کوشش کی کبھی شاعری سے شخصیت کو۔ ویسے بھی نفسیاتی تنقید کی ایک بڑی کمزوری یہ رہی ہے کہ وہ اکثر و بیشتر نفسیات کے اساتذہ کی لکھی ہوئی ہوتی ہے اور ان اساتذہ کا ادب کے ساتھ جو تعلق رہا ہے وہ بذات خود ایک نفسیاتی مسئلہ ہے۔ دوسرے علوم کے ماہروں نے ادبی تنقید کے ساتھ غریب

کی جو وسب کی بھابی والا سلوک روار کھا ہے۔ تنقید کے میدان کو انھوں نے وہ نمائش گاہ سمجھا ہے جہاں وہ اپنے اپنے علم کی دوکانیں کھولے اپنا ہی مال فروخت کرتے رہے ہیں۔ ماہرین نفسیات کو ادبی، جمالیاتی اور اخلاقی قدروں سے کچھ سروکار ہوتا ہی نہیں کیونکہ قدروں کی تشکیل و تجزیہ ان کے پیشے کا حصہ نہیں لہذا اپنی بہترین شکل میں بھی نفسیاتی تنقید ایک محدود قسم کے کلی نکل CLINICAL مشغلہ سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی۔ ایسی تنقید میں ایک خاص قسم کی نفسیاتی جبریت کا پیدا ہونا ناگزیر ہے۔ اس قسم کی تنقید گویا اس قیاس پر مبنی ہوتی ہے کہ چونکہ شاعر کی شخصیت ان نفسیاتی خصوصیات کی حامل رہی ہے لہذا اس نے اس قسم کی شاعری کی یا پھر اس کے برعکس یہ قیاس کہ چونکہ فلاں شاعری ان چند خصوصیات کی حامل ہے لہذا اس کے خالق کو ان نفسیاتی خصوصیات کا حامل ہونا ہی چاہیے۔ ایک بار نقاد جبریت کا شکار ہو گیا پھر چاہے یہ جبریت نفسیاتی ہو، معاشرتی ہو یا تاریخی ہو تو پھر ادبی تنقید وجود ہی میں نہیں آسکتی۔ کیونکہ ادبی تنقید کا عمل فنی جمالیاتی اور اخلاقی قدروں کی تشکیل کا عمل ہوتا ہے، اور قدروں کی تشکیل فعال آویزش اور پیکار سے ہوتی ہے، انفعالی طور پر جبریت کے عمل کو قبول کرنے سے نہیں۔ مثلاً غالب کے سلسلہ میں کہا جاتا ہے کہ غالب میں احساس کمتری تھا یا زرگسیت تھی۔ اسی لیے ان کی شاعری میں انانیت یا خود پسندی کا اظہار ملتا ہے۔ چلیے بات ٹھیک ہے، لیکن سوال یہ ہے کہ یہ بات جان لینے کے بعد غالب کی شاعری کی جمالیاتی یا اخلاقی قدروں کی قیمت میں کیا اضافہ ہوا۔ اخلاقی قدروں کا مسئلہ تو انانیت کے اظہار کے بعد ہی شروع ہوتا ہے۔ آدمی ایک خاص نفسیاتی مجبوری کی بناء پر ایک خاص حرکت کرتا ہے۔ یہ تو ہوا سائنس کا طریقہ کار۔ لیکن اس کی اس حرکت سے جو سماجی اور اخلاقی مسائل پیدا ہوتے ہیں ان سے سروکار ہوتا ہے ادب اور فلسفہ کو۔ اسی لیے جب تک نفسیاتی تنقید سماجی اور فلسفیانہ سطح پر آ کر بات نہیں کرتی اور محض اسباب و علل کی گتھیوں میں الجھی رہتی ہے اس کی ادبی اہمیت مشکوک رہتی ہے۔ گولیورز کے سفر کا ماہرین نفسیات نے نفسیاتی تجزیہ کر کے بتایا ہے کہ سوفٹ کم از کم دس بارہ قسم کی جنسی کجرویوں کا شکار تھا۔ اگر یہ تسلیم بھی کر لیا جائے تو اس سے کتاب کی قدروں کی قیمت اور اس کی ادبی لطف اندوزی میں کیا فرق پڑتا ہے۔ گولیورز کھڑے ہو کر پیشاب کرتا ہے اور بالشتیوں کے بادشاہ کے محل میں لگی ہوئی آگ بجھا دیتا ہے تو اس دلچسپ اور مزاحیہ واقعہ سے پڑھنے والے جو لطف لے رہے تھے ان کی لطف اندوزی میں یہ کہنے سے کیا فرق پڑتا ہے کہ گولیورز کا خالق جنسی کجرویوں کا شکار تھا۔ اسی طرح بن جانس پر تنقید کرتے ہوئے ایڈمنڈ ولسن نے بتایا ہے کہ بن جانس اس نفسیاتی ٹائپ کی واضح مثال ہے جسے فرائڈ نے ANALEROTIC کے نام سے موسوم کیا ہے اور فرائڈ نے اس ٹائپ کی جن تین خصوصیات کا بیان کیا ہے وہ ہیں

۱۔ سلیقہ مندی جو اپنی زیادہ شدید شکل میں فضیلت مآبی یا علمی نمائش میں نمایاں ہو سکتی ہے۔

۲۔ کفایت شعاری جو حرص بن سکتی ہے اور

۳۔ خود رائی جو سرکش بن سکتی ہے اور جس میں بد دماغی اور انتقام پسندی کے عناصر بھی شامل

ہو سکتے ہیں۔

ایڈمنڈ ولسن کی رائے میں یہ سب خصوصیات بن جانس کے فن میں جھلکتی ہیں نفسیات کا چسکہ نقاد کو کیسے کیسے کنوئیں

جھکواتا ہے اس کی سب سے عبرتناک مثال ایڈمنڈ ولسن کا مندرجہ بالا تجزیہ ہے اور ایڈمنڈ ولسن اس عہد کا ایک نہایت ہی سلیجھا ہوا نقاد ہے۔ یہ تنقید اس بنیادی بات کو نظر انداز کر دیتی ہے کہ شاعر ایک نفسیاتی اکائی ہی نہیں ہوتا ایک ادبی اور تہذیبی روایت کا وارث بھی ہوتا ہے اپنی ذات اور زمانہ سے مسلسل پیکار کے ذریعہ اپنی ذات شخصیت اور حسیت کو بدلتا رہتا ہے اور اس میں نئے رنگ اور نئی گہرائیاں پیدا کرتا رہتا ہے۔ اُسے ایک نفسیاتی ٹائپ قرار دے کر سب سے پہلا وارہم اس کی انفرادیت پر کرتے ہیں۔ اسے ٹائپ قرار دیتے تو پھر اس کی انفرادی شخصیت کے کچھ معنی ہی نہیں رہتے۔ یہ جبریت علم نجوم کی اس جبریت سے مختلف نہیں جو ایک مخصوص ستارے میں پیدا ہونے والے لوگوں کی خصوصیات کا تعین کرتی ہے۔ اور غالب نجومیوں کے دستِ شفقت سے بھی محروم نہیں رہے۔ نفسیات کے وہ اساتذہ جنہیں علم نجوم سے بھی دلچسپی رہی ہے، غالب کی کنڈلی دیکھ کر بتاتے ہیں کہ غالب فلاں ستارے میں پیدا ہوئے اور اس ستارے میں پیدا ہونے والے لوگوں کی جو طبعی اور نفسیاتی خصوصیات ہوتی ہیں وہ ان کی شاعری میں صاف جھلکتی ہیں۔ چلیے صاحب، تنقید کے تمام مرحلے طے ہو گئے۔ شاعر تاریخ ولادت بتائے اور نقاد کنڈلی دیکھے۔ ادبی اور تہذیبی مسائل، فن اور جمالیات کی قدروں کے جھنجھٹ میں کون پڑے۔ وہ تو کہیے خیر ہوتی کہ غالب کے بچپن کے حالات تفصیل سے نہیں ملتے ورنہ تحلیل نفسی کے رسیانہ جانے کیا کیا گل کھلاتے۔ غالب کی ابتدائی زندگی کے متعلق سوائے اس کے کہ وہ بچپن میں یتیم ہو گئے۔ تیرہ سال کی عمر میں ان کی شادی ہوئی اور ہرمز کے پاس فارسی سیکھنے کے علاوہ وہ راجا بلوان سنگھ سے پتنگ لڑایا کرتے تھے دوسری کوئی اہم معلومات نہیں ملتیں۔ لہذا ماہرین نفسیات کی اڑان غالب کے پتنگ سے زیادہ اونچی نہ ہو سکی اور تحقیق کی یہ تشنگی تنقید کے لیے فال نیک ثابت ہوئی۔

(۷)

غالب کے نقادوں کا ایک گروہ وہ ہے جو بقول اکرام، نعرۂ مستانہ لگانے والے لوگوں پر مشتمل ہے۔ بزمِ غالب کے ان رندانِ قدحِ خوار کے پیر مغاں ہیں بجنوری۔ اور بجنوری کا شہرۂ آفاق جملہ ”ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں۔ مقدس وید، اور دیونِ غالب ایک طباعِ ٹوسٹ ماسٹر TOAST MASTER کا وہ پھڑکتا ہوا جملہ ہے جو اُس نے گویا غالب کا جامِ صحت تجویز کرتے ہوئے کچھ اس دُرِ بایانہ انداز میں ادا کیا کہ پوری محفلِ ادب پر ایک کیف آور نشہ سا چھا گیا۔

بجنوری جتنے غالب کے زوردار مداح ہیں اتنے ہی کمزور نقاد ہیں۔ بجنوری کی تنقید تاثراتی تنقید ہے اور تنقید کی اس نوع کی نہایت ضعیف مثال تاثراتی تنقید کی بڑی کمزوری یہ ہے کہ وہ شاعر یا شعر سے توجہ ہٹا کر نقاد کی ذات کو مرکزِ توجہ بناتی ہے۔ تاثراتی نقاد بنیادی طور پر انشا پرداز ہوتا ہے اور شعر کا استعمال گویا وہ اپنے انشائیہ کی سُرخِی کے طور پر کرتا ہے۔ ہزلٹ، لی ہنٹ۔ والٹر پیٹر۔ مہدی افادی بجنوری سب انشاء پرداز تھے اور انھوں نے جو کچھ شعر یا نظم کے متعلق لکھا اس میں ان کا تخیل شعری مہینز پا کر فکر و خیال کی اجنبی انجان وادیوں کی سیر کرتا رہا۔ تاثراتی نقاد اپنے تاثرات کو اس قیاس کے ساتھ پیش کرتا ہے کہ اس کے تاثرات دوسروں کے لیے بھی قابلِ قبول ہوں گے

حالانکہ ہر شخص شعر کو اپنی ذات اور زمانہ کے حوالے سے دیکھنا پسند کرتا ہے اور دوسروں کے تاثرات کو اپنانے سے ہچکچاتا ہے شعر سے پیدا شدہ تاثر بھی خوابوں کی مانند بے حد ذاتی اور شخصی ہوتا ہے۔ ہر شعر ہر قاری میں ایک سا تاثر پیدا نہیں کرتا کیونکہ ہر شخص کے ذہن میں الفاظ سے وابستہ انسلالات اور علامتوں کی معنویت ایک سی نہیں ہوتی اس کا مطلب یہ نہیں کہ ہر شخص کے لیے شعر کے معنی الگ الگ ہوتے ہیں لیکن اس کا مطلب یہ ضرور ہے کہ ہر شخص کے لیے شعر کی جذباتی معنویت علیحدہ ہوتی ہے۔

تاثراتی تنقید کے سب سے بڑے نمائندے خود ولیم پیٹر کو اس بات کا احساس تھا کہ تجربہ جو مختلف تاثرات کی شکل میں بٹ جاتا ہے ہر شخص کی ذات کے زنداں میں قید ہوتا ہے اور نہ باہر کی آواز شخصیت کے زندان کی موئی دیوار کو پار کر کے اندر آ سکتی ہے، نہ اندر کی آواز آر پار ہو کر باہر دوسروں تک جاسکتی ہے۔ صرف تخلیقی تنکار ہی اپنے تاثرات کو قلمبند کرنے کی تخیلی قوت رکھتا ہے اور جب نقاد تخیلی فنکار بننے کی کوشش کرتا ہے تو نتیجہ بقول ایلٹ کے یہ نکلتا ہے کہ شاعر نے جو کچھ احسن طریقے سے شعر میں کہا ہے نقاد اُسے بدتر طریقے سے نثر میں دہرانے کی کوشش کرتا ہے۔

یہ بھی کچھ عجیب ستم ظریفی رہی ہے کہ یگانہ اور عبداللطیف کی تنقید نے نقادوں میں وہ شدید رد عمل پیدا نہیں کیا جو بجنوری کی تنقید نے کیا۔ غالب پر شاید ہی کوئی ایسا مضمون ہو جس میں بجنوری سے ان کی غلو کی حد تک بڑھی ہوئی مذاہی کے متعلق باز پرس اور سرزنش نہ کی گئی ہو۔ بجنوری نے ایک بہت بڑے ذہن کی تعریف کی کوشش کی اور اگر وہ کامیاب نہ ہو سکے تو من جملہ دوسرے اسباب کے اس میں اُس عجز کو بھی دخل ہے جو ہر بڑا نقاد ایک بڑے شاعر کے سامنے محسوس کرتا ہے۔ ہر بڑے شاعر کی شاعری نقاد کی آزمائش ہے۔ بجنوری کا عجز ایک شائستہ ذہن کا عجز ہے جو اپنے سے کہیں زیادہ بڑے ذہن کا احاطہ نہیں کر سکتا بجنوری کے ذہن سے کہیں زیادہ حقیر اور غبی ذہن کے مالک نقادوں نے اس عجز کو ان کی کمزوری سمجھا اور ان کی تنقید کو شیخ چلی کی اڑان اور طبل زنی کہا۔ بجنوری کی امتیازی خصوصیت یہ ہے جو ان کے بعد کے نقادوں میں بہت کم کے حصے میں آئی ہے کہ غالب کی طرف ان کا رویہ صحیح فنی شعور پر مبنی تھا۔ بجنوری بڑے نقاد تو نہیں تھے لیکن بڑی شاعری کا شعور رکھتے تھے..... افسوس صرف یہ ہے کہ وہ فن اور حسن آفرینی کے اُس تصور سے آگے نہ دیکھ سکے جو جمال پرستوں اور جرمن رومانی نقادوں کے مطالعہ سے انھیں حاصل ہوا تھا۔ لیکن شاعری اور فنون لطیفہ کا ان کا تصور ان تمام آلائشوں اور کج فکری سے پاک تھا جس کے زیر اثر شاعری دوسرے سماجی اور علمی شعبوں کی دست بگر بن گئی بجنوری کے ان خیالات پر ذرا نظر ڈالیں:

”شاعری انکشاف حیات ہے جس طرح زندگی اپنی نمود میں محدود نہیں۔ شاعری

بھی اپنے اظہار میں لاتعین ہے۔“

”شیکسپیر اور غالب کا کام قواعد زبان کی پابندی نہیں ہے یہ قواعد زبان کا کام ہے

کہ ان کی پابندی کرے یا ان کی خاطر اپنی درسیات میں خاص ضمیمہ کا اضافہ کرے۔“

زبان قواعد۔ محاورات، صنائع بدائع کے متعلق بجنوری کے خیالات میں گو کوئی نیا پن نہیں، حالی اور شبلی

ان کے لیے راستہ صاف کر چکے تھے، لیکن یہ خیالات جب شاعری کے سلیم جمالیاتی تصورات سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں تو نقاد میں بڑی شاعری کے ادراک کی اہلیت پیدا ہو جاتی ہے۔

(۸)

سب سے اخیر میں اس تنقیدی رویہ کا ذکر کرنا ضروری ہے جو حد درجہ نفیس صاف ستھرا اور چمک دار ہے۔ جس سے روحانی بالیدگی، ذہنی طراوت اور جذباتی نکھار پیدا ہوتا ہے۔ یہ رویہ بتاتا ہے کہ غالب کتنا اچھا آدمی تھا جس نے اتنے اچھے خیالات پیش کیے۔ نقاد بھی کتنا اچھا آدمی ہے جو ان خیالات کو اپنائے ہوئے ہے اور آپ بھی کتنے اچھے آدمی ہیں جنہوں نے ان خیالات کو اپنے دل میں جگہ دی۔ یہ رویہ ہندوستان کی قومی تحریکوں اور قومی اداروں کا پروردہ ہے۔ اس پر لبرل ازم اور ہیومنزم کی عالمگیر روایت کا اثر بھی پڑا ہے اور یہ سیدھے سادے نیک دل نیک نیت قومی خدمت کرنے والے لوگوں کے ساتھ ساتھ مہذب اور شائستہ اہل جاہ و اہل منصب لوگوں کا گویا سنگہ بند رویہ ہے۔ بڑے شاعروں میں ان کی دلچسپی یا تو دیس پریم اور دیس سیوا کے جذبہ کے تحت ہوتی ہے یا فنون لطیفہ سے شوق و وابستگی کی وجہ سے۔ یہ لوگ سمجھتے ہیں کہ انسانی معاشرہ کی ترقی اور خوشحالی منحصر ہے چند صالح روایات اور صحت مند آدرشوں کی پاسداری پر اور وہ ان آدرشوں کی کارفرمائی پورے معاشرے میں دیکھنا چاہتے ہیں۔ ادب میں بھی ان کا رویہ صالح اور صحت مند روایتوں کی تلاش و جستجو اور ان پر زور عمل کا رویہ ہے۔ یہ صحت مند روایتوں کا خوبصورت پنکھی انسان دوستی، اخلاقی بلندی، حب الوطنی اور قومی آگہی کی سوندھی سوندھی خوشبو والی ارضی سطح سے پرتول کر جب اٹھتا ہے تو آدمی کے چاند پر نقش قدم کو دیکھتا ہوا ”ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں“ اور ”منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے“ اور ”ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب“ والی بلندیوں کی طرف اڑتا چلا جاتا ہے۔ ان لوگوں کی انسان دوستی انسانی عظمت کا احساس اور رجائیت، نوعیت کے اعتبار سے ترقی پسندوں سے مختلف نہیں اور ترقی پسند ان لوگوں کے ساتھ نہایت اطمینان کے ساتھ چائے نوش فرما سکتے ہیں کیونکہ ان لوگوں کے ڈرائنگ روم میں حالی اقبال اور برنارڈ شا کی تصویریں نظر آئیں گی، منٹو میراجی اور ایلٹ کی نہیں۔ ان لوگوں کی کتابیں روشن دماغ عالموں اور وزیروں کے پیش لفظ سے شروع ہوتی ہیں اور انہیں ختم کرنے کے بعد آپ کا جی چاہتا ہے کہ کمرے میں کھڑے ہو کر قومی ترانہ گائیں۔ ان لوگوں کے نزدیک ادب اظہار ہے انسان کے بہترین اور صالح ترین خیالات کا اور بہترین خیالات وہی ہیں جو ان لوگوں کے ذہن میں ہوتے ہیں۔ ان لوگوں کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ وہ ہر بڑے شاعر میں ایسے فکری عناصر تلاش کریں جو ان کے لبرل ذہن کے طاق و محراب کے نقش و نگار بن سکیں۔ چنانچہ غالب کے یہاں انہیں انسان دوستی۔ رجائیت۔ تسخیر فطرت، انسانی عظمت روشن خیالی، مذہبی رواداری۔ ہندوستان سایہ گل پائے تخت تھا والی حب الوطنی بن گئی۔ سطح آب پر کائی والی فطرت پسندی، روک لوگر غلط چلے کوئی والی اخلاقیات وغیرہ قسم کی چیزیں نظر آتی ہیں۔ ان لوگوں کی تحریریں اور زیادہ تر تقریریں غالب کے اس قسم کے شعروں کی تشریح پر مشتمل ہوتی ہیں۔

گرنی تھی ہم پہ برقی تجلی نہ طور پر
 دیتے ہیں بادہ ذوقِ قدحِ خوار دیکھ کر
 ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
 ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پاپایا
 ہیں آج کیو ذلیل کہ کل تک نہ تھی پسند
 گستاخی فرشتہ ہماری جناب میں
 بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
 آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا
 وفاداری بشرطِ استواری اصل ایماں ہے
 مرے تبخانہ میں تو کعبہ میں گاڑو برہمن کو
 منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے
 کاش کہ پرے ہوتا عرش سے مکاں اپنا

نہ سُو گر بُرا کہے کوئی نہ کہو گر بُرا کہے کوئی !
 روک لو گر غلط چلے کوئی بخش دو گر خطا کرے کوئی

اک کھیل ہے اور نگ سلیمان مرے نزدیک اک بات ہے اعجازِ میجا مرے آگے

اسی قبیل کے دوسرے اشعار پر مبنی غالب کی جو تنقیدیں لکھی جاتی ہیں ان کا تعلق غالب سے ہوتا ہے نہ غالب کی شاعری سے بلکہ وہ عکس ہوتی ہیں نقاد کے خیالات کا اور نقاد گویا اپنے روشن اور خود پسند خیالات کے لیے غالب کے اشعار سے سند پیش کرتا ہے۔ تنقید کا بنیادی اصول معروضیت ہے یعنی شاعر کے کلام کو ایک اکائی سمجھ کر غیر جذباتی انداز میں اس کا اس طرح معروضی تجزیہ کیا جائے کہ نقاد کی ذہنی وابستگیوں اور تعصبات شاعری کو اپنے رنگ میں رنگنے نہ پائیں۔ تنقید میں یہ معیار مشکل ہی سے حاصل ہوتا ہے لیکن اسے ایک NORM کے طور پر سامنے نہ رکھا جائے تو ادبی تنقید ممکن ہی نہیں۔ ایلین نے ایسی تنقید کو نہایت خطرناک قسم کی تنقید کہا ہے جس میں نقاد شاعری سے شاعر کے ذہن کو ہٹا کر اس کی جگہ اپنے ذہن کا مطالعہ کرتا ہے۔ اپنے شہرہ آفاق مضمون ”ہملت اور اس کے مسائل“ میں ایلین نے بتایا ہے کہ کس طرح کالرج نے ہملت کو کالرج بنادیا اور گوئے نے وردھر۔ گویا انھوں نے شیکسپئر کے ہملت کی بجائے خود اپنی ذات کے ایک پہلو کا مطالعہ کیا۔ کچھ ایسی ہی ستم ظریفی آئی۔ اے۔ ایس۔ کے سرکاری افسروں، لبرل دانشوروں، اور قومی معلموں نے غالب کے ساتھ روارکھی ہے اور غالب کے ذہن کی ایک ایسی تصویر پیش کی ہے جسے دیکھ کر پھول چڑھانے اور دیا روشن کرنے کو جی چاہتا ہے۔ کچھ ایسا ہی سلوک ترقی پسند نقادوں نے ختام حافظ اور کبیر کے ساتھ کیا ہے۔ مثلاً سجاد ظہیر کا حاقظ پندرہویں صدی کے ایرانی

شاعر کے بجائے بیسویں صدی کا ملیح آبادی شاعر معلوم ہوتا ہے۔ انھوں نے حافظ کی شاعری سے انسان دوستی، زندگی سے محبت، مذہبی ظاہر داری اور عیاری کے خلاف بغاوت، رواداری اور اخلاقی ایمانداری کا خوش نما پھول پھن لیا اور اس زمین کو یعنی صوفیانہ رجحان کو اپنے کام کی چیز نہ سمجھ کر چھوڑ دیا جس نے اس پھول کی پرورش کی تھی۔ دنیا کی بے ثباتی، زندگی کی بے معنویت، قلندرانہ اور درویشانہ بے نیازی کی صفات خدا، روح، موت اور اہدیت کے تصور رات جو ان شاعروں کے تخلیقی سوتے تھے اور ان کی زندگی کے اہم ترین پہلو تھے۔ انھیں مختلف سماجی فلسفوں کی پیداوار سمجھ کر رد کر دیا۔ انھیں اس بات کا احساس نہیں کہ انسان دوستی تو صوفیانہ مسلک کا محض BY-PRODUCT ہے۔ اس قسم کی تنقید شاعر کا ادھورا تصور پیش کرتی تب بھی غنیمت تھا لیکن وہ تو شاعر کا غلط تصور پیش کرتی ہے۔ غالب ان معنوں میں نہ انسان دوست تھا۔ نہ تسخیر فطرت، عظمت انسانی اور تقدس حیات کا قائل۔ غالب کے یہاں اگر انسان کی بے کراں تمناؤں کا ذکر ہے تو ساتھ ہی نارسیدگی اور محرومی کا بانگداز احساس بھی۔ اس کے یہاں انسان کو لامحدود سمجھنے کا رومانی تصور ہے تو ساتھ ہی انسان کو محدود سمجھنے کا کلاسیکی نقطہ نظر بھی۔ غالب کی شاعری کا ایک بڑا حصہ اسی رومانی تصور سے پیدا ہونے والے نشاط اور کلاسیکی تصور سے زائیدہ سنجیدہ غم ناک کی خوبصورت آمیزش سے ترکیب پایا ہے آرزو اور شکست آرزو۔ تماشا کے دہر کی بے کراںیاں اور فرصت تماشا کی سیما پائی اس کشمکش سے غالب کے یہاں زندگی انسان اور کائنات کا جو تصور ابھرتا ہے وہ اس تصور سے بالکل مختلف ہے جو لبرل دانشوروں کا ہے۔ غالب کی نظر ہر بڑے شاعر کی طرح زندگی کی اصلیت پر پڑتی ہے اور زندگی اپنی اصلیت ESSENCE میں وہ بالکل نہیں جو اس قسم کے نقاد سمجھتے ہیں اسی لیے غالب کے یہاں جب یہ نقاد قنوطیت، یاسیت نفسی حیات، مردم گزیدگی کی تصویریں دیکھتے ہیں..... اول تو دیکھتے ہی نہیں۔ تو پھر انھیں ایسے بکروں کی تلاش ہوتی ہے جنہیں غالب کی اس قسم کی آسپی شاعری کے صدقہ کے طور پر حلال کیا جاسکے۔ چنانچہ اردو اور فارسی شاعری کی روایت اور اس روایت کے انحطاط پسند عناصر۔ غالب کا ماحول انگریزوں کی آمد، جاگیرداری نظام کا زوال، پیداواری رشتوں کی تبدیلی۔ بچپن کی خراب صحبت وغیرہ قسم کے بکرے ان کے ہاتھ لگتے ہیں۔ چنانچہ ممتاز حسین کہتے ہیں:

”غالب تو نشاط کا شاعر تھا لیکن اس کے ماحول نے اسے غم کا شاعر بنادیا۔“

غم جو غالب کے یہاں رگ سنگ سے لہو بن کر پکپکتا ہے اور جو نتیجہ ہے زندگی کی حقیقت کے بے پناہ المیہ احساس کا وہ غم گویا ان نقادوں کے اس غم سے مختلف نہیں جو مثلاً ان کی تنقیدی کتابوں پر کسی کی سخت تنقید سے انھیں ہوتا ہے۔

(۹)

مجھے اس بات کا احساس ہے کہ غالب سے متعلق اکثر تنقیدی رویوں کو غلط ٹھہرانے کے باوجود میں نے کسی جگہ اس بات کی وضاحت نہیں کی کہ خود میرا رویہ کیا ہے۔ شعر کی جمالیات کے متعلق میں نے اپنے تصور رات

کی الگ سے اظہار کی ضرورت اس لیے محسوس نہیں کی کہ اول تو یہ میرا موضوع نہیں تھا اور دوسرے اس لیے کہ اوروں کے تصورات کی چھان بین کے عمل کے دوران لامحالہ اپنے نقطہ نظر کی تھوڑی بہت وضاحت ہو ہی جائے گی۔ دراصل دوسروں کے حصاروں پر گولہ باری کسی VANTAGE POINT کے بغیر ممکن نہیں۔ اور گو اس مقام تفرق کو میں اپنی خوش نصیبی سمجھتا ہوں۔ لیکن اس پر کھڑے ہو کر میں کسی غلط قسم کے احساس برتری کا شکار ہونا نہیں چاہتا۔ میں نے کوشش کی ہے کہ غالب کے نقادوں کی طرف میرا رویہ ایماندارانہ اختلاف کا رہے۔ اگر کہیں کہیں اس اختلاف میں شدت آگئی ہے تو اس کا سبب نقادوں سے متعلق میرے احساس برتری کی بجائے غالب کے ساتھ میری وابستگی میں تلاش کرنا مناسب ہوگا۔ نقادوں سے میری کبیدگی اس وجہ سے نہیں کہ میں خود کو ان سے بہتر سمجھتا ہوں بلکہ محض اس وجہ سے ہے کہ انھوں نے اپنے سے بہتر ایک بڑے دماغ کے ساتھ انصاف نہیں کیا۔ غالب پر جو غیر معمولی تحقیقی کام ہوا ہے اس کی گراں مائیگی کا میں قائل ہوں۔ لیکن غالب پر جو تنقیدیں لکھی گئی ہیں ان کی کم مائیگی کا احساس روز بروز زیادہ ہوتا جاتا ہے۔ اگر میں چاہوں تو رواداری میں بہت سے ایسے نقادوں کے نام گنوا سکتا ہوں جنھوں نے اپنے مضامین کے ذریعہ نہ صرف غالب کو مقبول بنانے میں بہت مدد کی بلکہ اس کی شاعری کی قدر و قیمت متعین کرنے کے بہتر معیار بھی پیش کیے۔ لیکن ان سب مضامین کو پڑھ کر بھی یہ احساس کسی طرح دور نہیں ہوتا کہ اردو میں غالب پر اچھے مضامین تو صرف دو ہی لکھے گئے ہیں ایک حمید احمد خاں کا مضمون غالب کی شاعری میں حسن و عشق^۱ اور دوسرا آفتاب احمد خاں کا مضمون ”غالب کا غم“^۲ یہ ہماری بد قسمتی ہے کہ ان دونوں صاحبوں کی قدر و قامت کا کوئی تیسرا نقاد ابھی تک تو ہم غالب کو نہ دے سکے۔

۱۔ نقد غالب۔ مرتبہ مختار الدین آرزو۔ انجمن ترقی اردو ہند

۲۔ بہترین ادب ۱۹۵۳ء۔ مکتبہ اردو لاہور۔

پیشہ توسیع گری کا جہاں

بتخانہ چیر

وارث علوی



گجرات اردو سہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

پیشہ توسیہ گری کا بھلا

مزدوروں کی ٹریڈ یونین ہوتی ہے۔ بیوپاریوں کے مہاجن منڈل۔ صحافیوں کی پریس رپورٹرز یونین ہوتی ہے، دست کاروں کا گِلڈ، اور پروفیسروں کا اپنا منڈل سیاسی جماعتیں الکشن لڑتی ہیں۔ انقلابی گوریلا جنگ، اور سماج سیوک آشرم چلاتا ہے۔ سماج میں چلانے کے لیے اگر کسی کو گاڑی نہیں ملتی تو وہ فنکار ہے کیوں کہ فنکاری نہ دھندا ہے، نہ بیوپار نہ سیاست، نہ سماج سیوا۔ پیشہ ور لوگوں کی بے اطمینانی کے اسباب واضح ہوتے ہیں۔ ایک دھرنا، ایک گھیراؤ، ایک ہفتہ کی بھوک ہڑتال اور چند بسوں کو آگ لگانے کے بعد ان کے مسائل حل اور مطالبات پورے ہو جاتے ہیں۔ دنیا بھر کے ماہرین نفسیات ہاتھ میں مشعلیں لے کر فنکار کے لاشعور اور تحت الشعور میں دھرنا دے کر بیٹھ جاتیں تب بھی اس کی بے اطمینانی کے اسباب کا کھوج نہیں لگا سکیں، اور جہاں تک مطالبات کا تعلق ہے، وزیر ثقافت اور ساتھ ساتھ اکادمی کا تو سوال ہی کیا، اگر خود اللہ میاں زمین پر اتر آئیں تب بھی مطالبات پورے نہ ہو سکیں، اور بالفرض پورے ہو بھی گئے، تو فنکار کے لیے نئی مصیبت کھڑی ہو جائے، یعنی اس دنیا میں جس میں کوئی آرزو تکمیل نہیں رہتی، شاعری کیسے کی جائے۔ فنکار یہ بات جانتا ہے، اور شاید اسی لیے اپنے دل ہنگامہ پرور کو ایسی آرزوؤں کا محشر متاں بناتا ہے جو شرمندہ تکمیل نہ ہوں۔ رومانی کرب کی چنگاری تو اسی وقت سلگ اٹھتی ہے جب فنکار حسن کا پرستار بنتا ہے، اور حسن کے لازوال نہ ہونے کا ماتم گسار بھی۔ بھلا تماشاے گلشن اور تمنائے چیدن کے ہوتے ہوئے سکون و قرار کسے میسر۔ اللہ صاحب تو کہتے ہیں کہ میاں کیک کھاؤ یا اسے رکھو۔ فنکار کہتا ہے، کھاؤں گا بھی اور رکھوں گا بھی۔ فنکاری آرزو مندی کا یہ عالم کہ دو جہاں لے کر بھی وہ خوش نہیں رہتا، اور رفتار کے یہ ڈھنگ کہ اسے پتہ ہی نہیں کہ دوسرا قدم کہاں پڑنے والا ہے۔ اب آپ ہی کہیے کہ ایسے اوٹ پٹانگ آدمی سے مصالحانہ گفتگو کے کیا معنی ہوتے ہیں، اور کون سی کمیٹی کا حوصلہ ہے کہ اس کے مطالبات پر ہمدردانہ غور و خوض کرے۔ ترقی پسند شاعروں کے مطالبات لگ بھگ وہی ہوتے ہیں جو ٹریڈ یونین لیڈر کے ہوتے ہیں۔ اسی لیے ہڑتال ختم ہونے کے بعد شاعری بھی ختم ہو جاتی ہے، یا انقلاب آنے کے بعد شاعری بھی ٹریڈ یونین تحریک کی مانند تعمیری کام میں لگ جاتی ہے۔ ادھر کارخانوں میں روزانہ دو لاکھ جوتے پیدا ہوتے ہیں، ادھر شاعر ارباب حل و اقتدار کی جوتیاں سیدھی کرتے ہیں۔ اگر نہیں کرتے تو جوتے کھاتے ہیں۔

فنکاری کوئی پیشہ نہیں کہ اس کے مسائل کا حل سماج، ریاست اور حکومت سے طلب کیا جائے۔ اسی لیے فنکاروں کی ٹریڈ یونین نہیں ہوتی۔ فنکاری کوئی ٹریڈ نہیں، اور فنکار اتنا تو انفرادیت پسند ہوتا ہے کہ وہ یونین کے تو لغوی معنی تک نہیں سمجھتا۔ اب آپ ہی کہیے کہ ٹریڈ یونین صحافت کی زبان میں فنکاری کے مسائل کا بیان کیسے ہو سکتا ہے۔ لیکن مصیبت یہ ہوئی کہ ایک طرف تو ہمارے پروفیسروں نے اس وقت جب کہ خود مزدور طبقہ ٹریڈ یونین تحریک کی وجہ سے PREVILEGED کلاس بن گیا تھا، ادھیا پک منڈل یا اساتذہ کی انجمن کی بنیاد ڈالی، اور سات سوکا

گریڈ پانے کے لیے انقلابی مارکسزم کی بھاشا بولنے لگے، اور دوسری طرف سمانتی کال اور بورژوازی عہد کے شاعروں پر پی۔ ایچ۔ ڈی بھی کرنے لگے۔ اسے کہتے ہیں ہم خرما و ہم ثواب۔ انقلابی مارکسزم کی بھاشا بولنے والے حکومت سے دو لاکھ کی سکا لرشپ بھی لیتے ہیں اور جہانیاں جہان گشت پر تحقیقی مواد اکٹھا کرنے کے لیے جہاں گشتی بھی کر آتے ہیں۔ خدا شکر خورے کو شکر دیتا ہے، اور حاسد خود اپنی ہی آگ میں جلتا ہے۔ لہذا ہمیں تمللانے کی کیا ضرورت۔ لیکن ادب میں جہاں بندہ نواز ہوتے ہیں وہیں گیسودراز بھی ہوتے ہیں۔ ”اپنے رازق کو نہ پہچانا تو محتاج ملوک“، ایک درویش شاعر کہہ گیا ہے جس پر عموماً گرو گنز برگ کی گیسودراز منڈلی عمل پیرا بھی رہی ہے۔ لیکن اپنے بندہ نوازوں اور رازقوں کے سامنے سر بہ رکوع ہو کر انعام، وظیفہ اور دستارِ فضیلت لینے کے بعد جب ان مال مستوں کی گردن سیدھی ہوتی تو پہلی گالی ان گیسودرازوں کو دی جاتی جو اپنے حال میں مست تھے۔ آپ کچھ بھی کہیئے صاحب! میں تو سمجھتا ہوں کہ جدید شاعر اور اسٹبلشمنٹ میں خدا مارے کا بیر ہے۔ کلف لگے کالر سے کلف لگی شاعری ہی ہوگی۔ شاعری میں وحشی کے ڈھول کی دھمک اسی وقت پیدا ہوتی ہے، جب شاعر کی بے نیازی کا یہ عالم ہو کہ سوائے اس لفظ کے جو کاغذ پر احساس کی زبان بنتا ہے، وہ ہر چیز سے بے خبر، اور اپنی ذات میں گم ہو۔ میر ہوں یا میراجی، بادلیر ہو یا گنز برگ، اپنی ہی ذات کا ایندھن بن جاتے ہیں۔ فنکار یا تو سربجیب ہوتا ہے، یا سربکف۔ دونوں صورتوں میں وہ دستارِ فضیلت سے بے نیاز ہوتا ہے۔ فنکار کے لیے ضروری نہیں کہ وہ اخلاق پسند ہو، لیکن یہ ضروری ہے کہ اس کا ایک کردار ہو۔ فنکار کی رنڈی بازی میں بھلا کے دل چسپی ہو سکتی ہے۔ لیکن جب وہ ادب کی فحشگی کرتا ہے، تو ناقابلِ برداشت بن جاتا ہے۔ حافظ نے بھی تو کہا ہے کہ شراب پیو، رندی کرو لیکن قرآن کو دامِ تزویر نہ بناؤ۔ یہ کچھ صوفیانہ اور قلندرانہ باتیں تھیں جن میں جدید ہپ شاعر کی تیزاب کی ایک بوند چھتیس ہزار گنز کے دستارِ فضیلت میں آگ لگانے کے لیے کافی ہے۔ اس کا کردار دیکھیئے۔ صدر کی اس دعوت میں جانے سے انکار کر دیتا ہے جو دانشوروں کو دی گئی تھی، کیونکہ وہ اس صدر کو قبول نہیں کر سکتا تھا جو ایک ہولناک جنگ کو جاری رکھے ہوئے تھا گنز برگ اپنی تمام کمزوریوں کے باوجود ایک گورو کا ایچ پیدا کر سکا۔ سبب صرف AUTHENTICITY تھا۔ جدید شاعر میں دوسری بیسیوں کمزوریاں مل جائیں گی۔ لیکن ایک چیز اس میں نہیں ملے گی اور وہ ہے پوز۔ ذات کے ایندھن میں جلنے والا بھلا پوز کیا دے گا۔ متیق اللہ تو کہتے ہیں۔

سڑک پہ بھیڑ لگی ہے تماش بینوں کی
میں ہوں کہ بجلی کے تاروں سے الٹا لٹکا ہوں

بتائیے یہ پوز ہے، یا کرتب یا حالتِ کرب۔

بہر حال کہنے کا مطلب یہ کہ جب پروفیسر نقاد تنخواہوں اور وظیفوں کے چکر سے فرصت پاتے تو تنقید میں مارکسزم بگھارتے۔ چنانچہ وہ سمجھنے لگے کہ شاعری کا معاملہ بھی تنخواہ میں اضافہ کے معاملہ سے کچھ بہت زیادہ مختلف نہیں ہے۔ یعنی اگر اس بات کا پتہ لگ جائے کہ غالب کو دربارے تنخواہ کتنی ملتی تھی، یا غالب کے سرپرست پروفیسر نقادوں کے ان داتاؤں جتنے ترقی پسند تھے یا نہیں، تو غالب کے غم اور شکست روزگار کی یہ تک پہنچنے میں آسانی ہوگی۔ لاشعور

میں ان نقادوں کو بالکل دل چسپی نہیں تھی، کیوں کہ لاشعور پھر گیسو دراز پیدا کرتا ہے، جب کہ شعور تو وطنی اور قومی شاعری کی مانند اتنا صاف ستھرا ہوتا ہے کہ لیڈروں کی بھی سمجھ میں آ جاتا ہے چنانچہ انھوں نے فیصلہ کیا کہ شاعر کے خیالات پیداواری رشتوں کے کھیتوں میں پیدا ہوتے ہیں اور طبقاتی کش مکش کی سیڑھیاں چڑھ کر شاعری کی بالائی منزل کے جھروکوں سے جھانکتے ہیں۔ یعنی غالب کے غم کی بھی کچھ اقتصادی بنیادیں ہیں اور کاروبار جہاں کے متعلق خالق کائنات کے خلاف غالب کی شکایتیں ان شکایتوں سے جو پروفیسروں کو عام طور پر اپنے ہیڈ آف دی ڈپارٹمنٹ سے ہوتی ہیں بہت زیادہ مختلف نہیں ہیں۔ پروفیسر اپنے ہیڈ آف دی ڈپارٹمنٹ کے ماتحت ہوتا ہے۔ نائم ٹیبل کے مطابق کام کرتا ہے، اور وہی سوالات پوچھتا ہے جن کے جوابات اسے معلوم ہوں۔ شاعر کا یہ حال ہے کہ وہ اللہ میاں کے قابو میں نہیں رہتا، کبھی عصری آگہی کے نائم ٹیبل کے مطابق شعر نہیں کہتا، اور ہمیشہ ایسے سوالات کرتا ہے جن کا کوئی جواب کسی کے پاس نہیں ہوتا۔ پروفیسر دھرنادیتے ہیں اور ہیڈ آف دی ڈپارٹمنٹ ٹرانسفر ہو جاتا ہے طالب علم ہڑتال کرتے ہیں اور نصاب، پروفیسر اور امتحان کی تاریخ سب کچھ بدل جاتی ہے۔ کیا شاعر دھرنادے سکتا ہے کہ جمادی الآخر تک اس کے مجموعہ کلام کی کل یعنی پانچ سو کا پیاں نہیں بکیں، تو وہ کان پر قلم اور بغل میں پوتھی رکھ کر بانجھ عورتوں کو ایسے بیٹے کی بشارت دینے کا پیشہ شروع کر دے گا جو بڑا ہو کر شاعر نہ بنے شاعر کے پاس مضامین غیب سے آتے ہیں۔ کیا وہ حضور غیب میں عرضی بھیج سکتا ہے کہ مثلاً عصری آگہی کا تقاضا ہے کہ مخصوص عنوانات پر مخصوص زاویہ نظر سے، مخصوص لوگوں کو پسند آئیں۔ ایسی خاص الخاص چیزوں کی ایک مائیکروفلم عالم غیب سے اس پر نازل ہو۔ جو فرق خدا اور خدا بخش لاہریری میں ہے وہی شاعر اور نقاد میں ہے۔ جو چیزیں نقادوں کو آسانی سے مل جاتی ہیں، ان کے لیے شاعروں کو جگر خون کرنا پڑتا ہے۔ لوگ ہڑتال ان اداروں کے خلاف کرتے ہیں جو ان کے مطالبات پورے نہیں کرتے۔ شاعر کے قافیہ کو جس چیز نے تنگ کیا ہوتا ہے وہ خود قافیہ ہوتا ہے۔ زبان شاعر کا وہ ضدی افسر ہے جو اس کے مطالبات اور ضروریات کے سامنے ٹس سے مس نہیں ہوتا۔ آپ دیکھیں گے کہ فنکاری کے مسائل بالکل وہ نہیں ہیں جو دوسرے پیشوں کے ہوتے ہیں۔ دست کار حکومت سے مطالبہ کر سکتے ہیں کہ ہمیں سوت نہیں ملتا، اچھے اوزار نہیں ملتے، کچا مال نہیں ملتا۔ مصوٰر بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہمیں تو جرمنی کے رنگ اور امریکہ میں بنا ہوا کنواس چاہیے۔ کیا شاعر، ناول نگار یا ڈرامہ نگار حکومت سے کہہ سکتا ہے کہ مجھے یورپ سے تیکنک اور امریکہ سے پلاٹ منگوا دیجئے۔ یا جب تک ایک ہزار قارئین پیشگی رقم نہیں بھیج دیتے میں ناول نہیں لکھوں گا اور تجھنے کہ قارئین نے رقم بھیج دی، تو کیا ضروری ہے کہ ناول لکھا ہی جائے، اور اگر لکھا بھی گیا تو کامیاب بھی ہو، اور اگر کامیاب بھی ہو تو قدر و قیمت کے لحاظ سے معیاری بھی ہو۔ بات دراصل یہ ہے کہ ادب کی تخلیق میں ہر چیز اس قدر غیر یقینی اور غیر متوقع ہوتی ہے کہ دلہا کے حسب دلخواہ آپ سہرا لکھ کر جائیں بھی تو دلہن کا باپ شکایت کر بیٹھے گا کہ میری بیٹی کی ملاحیت کا اتنی بلاغت سے ذکر کرنے کی کیا ضرورت تھی میاں!

کہنے کا مطلب یہ کہ پیشہ تو سپہ گری کا ہی اچھا۔ پیشہ کے طور پر شاعری ایک نکستی چیز ہے۔ اس کی تصدیق ان تمام اشعار سے ہو جائے گی جو شعرا حضرت نے ہنرمندوں کی حالت زار پر کہے ہیں۔ ہنرمندوں کا ذکر آتا ہے تو ترقی پسند نقاد شاعروں اور دست کاروں میں تفریق نہیں کرتے۔ کہتے ہیں دست کار کا آمد چیزیں بناتا ہے، شاعر کا آمد

شعریوں نہ کہے۔ شاعر تو شاعر وہ تو صوفی کے ظہور تک کو دست کا طبقہ کے منصف شہود پر آنے کا نتیجہ بتاتے ہیں، یعنی علاج کی روحانی اڑان کا سلسلہ جب تک روئی دھکنے کے مادی وسائل سے نہیں ملا لیتے وہ تصوف پر بات نہیں کرتے۔ ایسی بھی مادہ پرستی کیا کہ آدمی پیٹ پر شہپر مارے بغیر دل و دماغ اور روح کا ذکر بھی نہ کر سکے۔ مساوات شکم پر معاشرے کی اقتصادی تعمیر کی جاسکتی ہے۔ مساوات دماغ پر تہذیبی زندگی کی ممکن نہیں۔ کوئی بھی معاشرہ ہوا اعضا نے رئیس میں دماغ کا مقام رئیس زادے ہی کا رہے گا۔ اس معنی میں ادب آرٹ اور کلچر اشرافیہ ہے۔ وہ بہترین دماغوں کے بہترین لمحات کی بہترین سرگرمیوں کا ثمر ہے۔ وہ زماں اور مکاں کی پیداوار ہونے کے باوجود آفاقی اور پاکدار قدروں کا حامل ہوتا ہے۔ اس کائنات میں آدمی کی زندگی کبھی پھولوں کی سیج نہیں رہی۔ فطرت کی مخالف طاقتوں کے سامنے کبھی نہ ختم ہونے والی جدوجہد، ایک مسلسل پیکار، ایک پیہم مشقت آدمی کا مقدر رہی ہے۔ تہذیب اس کے ساتھ نہ ہو، سنگیت کی گت، ناچ کا لہراؤ، مصوری کے رنگ، گیتوں کی تھر تھراہٹیں اور کہانیوں کی حیرت ناک فضاؤں کا اسے سہارا نہ ملے، تو آدمی کی زندگی، زندگی کی پوری طاقت، سخت پتھریلی زمین سے، اناج کے دودانے نکالنے، اور اپنا رشتہ جیات برقرار رکھنے کی حیوانی مشقت میں صرف ہو جائے۔ لیکن آدمی نے اندھی فطرت کی مخالف طاقتوں کو کبھی خود پر غالب ہونے نہیں دیا۔ اسے محنت کرنا تھی سو کی، لیکن محنت کے گیت تخلیق کیے۔ فصل کاٹنا تھی سو کاٹی لیکن کٹائی کے ناچ ایجاد کیے اور جب رات تاروں کے دئے جلتی تو وہ ایک تھکے ہوئے جانور کی مانند سونے کی بجائے گھر کے آنگن اور گاؤں کی چوپال پر ان کہانیوں، داستانوں اور اساطیر کا سیاح بننا جو دیوتاؤں اور دانوؤں، رشیوں اور تپسویوں، بیوقوف راجاؤں اور عقلمند زریوں، بہادر راجکاروں اور خوب صورت شہزادیوں، خوفناک جادوگروں اور خوابناک پرستانوں، سخی لیسوں اور جابر حکمانوں، چالاک ٹھگوں اور لالچی ساہوکاروں، نادان پنڈتوں اور بیوقوف برہمنوں، سورماؤں اور سیاحوں، رن میدان میں کیسریا کرتے ہوئے شور دیروں اور آگ میں چھلانگ لگاتی ہوئی سستی عورتوں، اڑن کھٹولوں اور کل کے گھوڑوں، بالشتیوں کے دیس اور اکھشسوں کے جزیروں، جنگلوں، صحراؤں، سمندروں اور ستاروں، چرند، پرند، درند، جنات، بھوت، پریت اور چڑیلوں کی دنیا ہے۔ آدمی کے تخیل کی کوئی سیمائیں نہیں اور اس کی فطاسی کی کوئی حدود نہیں۔ آدمی کسی بھی دور میں کسی بھی سطح پر کسی بھی طبقہ میں رہا ہو، وہ موسیقی، رقص اور شاعری سے بے بہرہ نہیں رہا۔ وہ ہمیشہ تخیل کے پر لگا کر ان دیکھی ان جانی فضاؤں میں اڑتا رہا ہے، اور وقت کے بھاگتے ہوئے لحوں کو لفظوں میں قید کرتا رہا ہے۔ فوک اور اس بات کا ثبوت ہے کہ شاعری، رقص، موسیقی اور داستان طرازی کبھی کسی برگزیدہ طبقہ کا اجارہ نہیں رہا۔ تعلیم یافتہ طبقہ کے ہائی آرٹ سے الگ، اور ان کی ناک کے نیچے غیر تعلیم یافتہ عوام اپنا آرٹ تخلیق کرتے رہے ہیں۔ ان کے آرٹ میں ہر مقام، ہر موسم، ہر کام ہر واقعہ ہر تہوار، ہر رسم، اور تخیل کی ہر آوارہ اڑان کی صورت گری ہے۔ انھوں نے ماہار کے گیت گائے اور پھاگن کے بھی، بیج بونے کے اور کھلیان کے بھی، ناؤ چلانے کے اور لنگر چھیننے کے بھی۔ ماؤں نے گیت گائے کہ بچوں کو سلا یا، بچوں نے کھیل کود کے گیت گائے کہ بچپن بتایا، جوانوں نے چندریا کے گیت گائے کہ گائوں کو متمایا، اور پھر منڈوا بندھا تو بیاہ کے گیت گائے اور ڈولی آئی تو بابل کی تان اڑی، اور پھر پچھڑے بالم ہیں اور پردیسی کی یاد ہے اور بارہ ماسہ ہے۔ عوامی آرٹ کی جمالیات کسی ایک مقصد ایک موضوع، ایک

طریقہ کار کی پابند نہیں تھی۔ عوامی آرٹ پوری زندگی کو آرٹ میں منتقل کرنے کا حوصلہ رکھتا ہے۔ کوئی موضوع اس کے لیے پست نہیں کوئی واقعہ غیر اہم نہیں، اور کوئی اسلوب، کوئی تکنیک، کوئی طریقہ کار معیوب نہیں۔ وہ اخلاقی کہانیاں کہنے سے ہچکچاتا نہیں، لیکن فضا سی کی خوابناک فضاؤں میں اڑنے سے شرماتا بھی نہیں۔ یہ آرٹ، بچوں کو گاکر سلاتا ہے، نو خیز لڑکیوں کو جھولے جھلاتا ہے، گہرہ جوانوں کے لبو میں چنگاریاں بھرتا ہے، محنت کشوں کو محنت پر اکساتا ہے، دنیا کی بے ثباتی کے گیت سنا کر بوڑھوں کے لیے موت کو قابل قبول بناتا ہے، اور مرنے والوں کے مرے گا کر غم کو گوارا بناتا ہے۔ آرٹ کی اس رنگارنگی، تنوع اور پہنائی کا وہ لوگ تصور بھی نہیں کر سکتے، جو آرٹ سے صرف ایک سماجی مقصد اور ایک سیاسی آئیڈیولوجی کے پرچار کا کام لینا چاہتے ہیں۔ عوامی آرٹ کی کوئی بوطیقہ نہیں، کوئی فلسفہ جمالیات نہیں، اس کی تخلیق اور اس سے لطف اندوزی کا کوئی شعوری کوئی سوسطائی کوئی مکتبی طریقہ نہیں۔ گیت تھے منے پرندوں کے ایک رنگین ٹولے کی مانند گاؤں گاؤں سفر کرتے ہیں۔ ایک علاقہ سے دوسرے علاقہ میں، ایک زبان سے دوسری زبان میں منتقل ہوتے ہیں اور ہر جگہ اور ہر دور میں نپارنگ اور نیا آہنگ پیدا کرتے ہیں، کیونکہ وہ کسی ایک شخص کی میراث نہیں ہوتے، وہ اجتماعی ملکیت ہوتے ہیں، غیر شخصی ہوتے ہیں، گم نام ہوتے ہیں اور غیر تحریری ہوتے ہیں۔ وہ نوک زبان پر حرکت کرتے ہیں۔ حافظوں میں محفوظ رہتے ہیں اور سینہ بہ سینہ منتقل ہوتے ہیں۔ لوک گیت کے لیے ضروری ہے کہ کیونی ٹی غیر تعلیم یافتہ ہو، ایک تہذیبی اور تمدنی اکائی ہو۔ لیکن یہ تہذیب اور تمدن پیچیدہ نہ ہو، بلکہ اس میں قبائلی زندگی کی سادگی ہو، اور وہ معصوم اور بے لوث تحیر ہو، جو آدمی آغوشِ فطرت میں پہلی بار آنکھ کھلنے پر محسوس کرتا ہے۔ لوک گیتوں کے لیے ضروری ہے کہ آدمی میں وہ لمس ہو جو چیزوں کو چھونے میں ایک پر کیف سرشاری محسوس کرے، وہ آنکھ ہو جو چیزوں کو اس طرح دیکھے گویا پہلی بار دیکھ رہی ہے، ایک کھلندے آوارہ بچہ کا وہ بے مقصد لیکن پر جوش جذبہ تجسس ہو جو حیرت زدہ نظروں سے طلسماتِ جہاں کے پردے چاک کرتا چلا جاتا ہے۔ لوک گیت میں لفظ شے کی علامت ہے، اسی لیے لوک گیت چیزوں کو نام دیتا ہے اور شبہوں کی سیدھی سادی ریکھاؤں سے جیتی جاگتی تصویروں کے رنگ بکھیرتا ہے۔ لوک گیت پڑھنے کی نہیں گانے کی چیز ہے، اور جب لفظوں کو آواز لے، دھن اور ڈھول کی دھمک کے سہارے مل جاتے ہیں تو الفاظ اپنے معنی کی توسیع کرتے ہیں اور جذبہ جو الفاظ میں قید ہے جب سنگیت کی لہروں پر تیرنے لگتا ہے، تو نئی لرزشیں پیدا کرتا ہے، اور اتنا چھوٹا نہیں رہتا جتنا لفظوں میں نظر آتا ہے۔ عوامی آرٹ اتنا تو غیر شعوری ہوتا ہے کہ لوگ گاتے ہیں اور نہیں جانتے کہ کیوں گارہے ہیں، ناچتے ہیں اور نہیں جانتے کہ کیوں ناچ رہے ہیں۔ ان سے جا کر کہیے تو سہی کہ سڑک کوٹنے اور تھر کھینچنے کے گیت اس لیے ہیں کہ تمہاری مشقت کے بوجھ کو ہلکا کریں، ایک ہی جواب ملے گا۔ ”ارے بھائی! بے چارہ گیت یہ بوجھ کیا اٹھائے گا، اسے تو ہمیں ہی اٹھانا ہے۔“

آپ دیکھیں گے کہ ہائی آرٹ اور لوک آرٹ میں بہت فرق ہے۔ لیکن دونوں کے تخلیقی اور نفسیاتی محرکات لگ بھگ ایک ہی رہے ہیں۔ آدمی اس مشقت سے بھری زندگی میں مسرت کے چند لمحوں کو گرفتار کرتا رہے۔ ہائی آرٹ کی اپنی ایک بوطیقہ ہے۔ ایک فلسفہ جمالیات ہے، لیکن اپنی تمام فلسفہ طرازیوں کے باوجود ہائی آرٹ

جاندار اسی وقت بنا ہے جب اس نے مقصدیت اور منصوبہ بندی سے دامن چھڑا کر سہتا اور برہنگی کے معنی سیکھے ہیں اور مشاہدے کی پاکیزگی، تخیل کی بے پروا ازان اور تخلیقی جہالت کی شور بدہ دوسری کو مکتب، ریاست، اور آئیڈیولوجی کے ٹھٹھرے ہوئے حصاروں سے باہر نکل کر زندگی کی آزاد کھلی فضاؤں اور تجربات کی اسیم جولانگا ہوں کی وسعت عطا کی ہے۔ رومانیت مکتبی کلچر کے خلاف بغاوت تھی علامت پسندی بورژوازی کلچر کے خلاف بغاوت تھی اور جدیدیت ریاستی اور کمرشیل کلچر کے خلاف بغاوت ہے۔ فنکار نے فن کے شعلہ کو ہمیشہ برہنہ انگلیوں سے چھوا ہے۔ تازگی، تنوع اور نگارنگی اس کا حصن حصین ہے۔ بے لوث مسرت، بے مقصد تجسس اور آزاد انکشاف اس کی حیاتیاتی قوتیں ہیں۔ وہ گھبراتا ہے، چیزوں کو دوسروں کی نظر سے دیکھنے سے، وہ شرماتا ہے تخیل کو مستعار خیالات کا کشکول بنانے سے، وہ بدکتا ہے تصورات کی پابندیوں اور جذبات کی زنجیروں سے۔ وہ وہی کہتا ہے جو اپنے دل کی گہرائیوں میں محسوس کرتا ہے۔ اس کا احساس اس کی سچائی اور اس کا تخیلی اور تخلیقی تجربہ اس کی صداقت ہے۔ آرٹلڈ کا ایک مصرع ہے

ONLY WHAT WE FEEL, WE KNOW

اور اینس نے کیا خوب کہا ہے:-

”سب کچھ کہنے اور کرنے کے بعد، ہم نہیں جانتے کہ کیوں، لیکن محسوس کرتے ہیں کہ شاید ہماری غیر عقلیت دوسرے آدمی کی سچائی سے بہتر ہوگی، کیوں کہ وہ ہماری روح کی آئینے میں پک کر تیار ہوئی ہے، اور منتظر ہے کہ سچائی کی کھیاں آکر اس میں رہیں اور اپنا میٹھا شہد بنا لیں۔“

حقیقت سے اپنا رشتہ برقرار رکھتے ہوئے اپنی ذہنی آزادی کو قائم رکھنا فنکارانہ شخصیت کے ارتباط کا بنیادی پتھر ہے۔ عام آدمی، عوام، پبلک، جیت اجتماعیہ یہ سب تجربات ہیں۔ فنکار کی ان سے کوئی علیک سلیک نہیں۔ ہر آدمی ایک بند کتاب اور ورق سادہ ہے، اور فنکار اسے اس وقت تک سمجھ نہیں پاتا جب تک اسے اپنے فن کا موضوع نہ بنائے۔ زندگی میں عام آدمیوں کے متعلق ہمارا علم کتنا محدود ہوتا ہے، جب کہ ناول اور ڈرامے کے کرداروں کے متعلق ہم باتیں کرتے نہیں تھکتے۔ جتنی تنقیدیں ہملت کے کردار پر لکھی گئی ہیں اتنی بھلا کوئی تاریخی شخصیت پر لکھی گئی ہوں گی تاریخی کرداروں کے مقابلہ میں ہم افسانوی کرداروں کو زیادہ پسند کرتے ہیں کیوں کہ افسانوی کرداروں کا ہمارا علم زیادہ مکمل ہوتا ہے۔ یہ ایک روح فرسا حقیقت ہے، لیکن اسے قبول کیے بغیر چارہ نہیں کہ زندگی میں آدمی دوسرے آدمی کو بہت کم سمجھ پاتا ہے۔ ہم چاہیں تب بھی ہماری اندرونی شخصیت کو وہ شخصیت جو بذات خود ایک کائنات ہے، انجمن آرزو اور محشر خیال ہے، بے نقاب نہیں کر سکتے۔ ہمارا علم محض ایک فریب، قریبی تعلقات محض ایک دھوکا ہیں لیکن افسانوی کرداروں کو ہم سمجھتے ہیں اور ان کے ذریعہ دوسرے انسانوں کو بھی ہم بہتر طور پر جان سکتے ہیں۔ افسانوی کردار کا ہمارا علم مکمل ہوتا ہے کیونکہ اس کو تخلیق کرنے والا اسے اچھی طرح مکمل اور بھرپور طور پر جانتا ہے۔ اسی لیے تو ای۔ایم فارمر نے یہ حیرت انگیز انکشاف کیا ہے کہ اگر خدا بھی کائنات کی کہانی سنائے تو کائنات بھی افسانہ بن جائے گی۔

عام آدمی یا AVERAGE آدمی، یا طبقاتی آدمی سیاسی اور اقتصادی اکائیاں ہیں۔ سماجی علوم کا طریقہ کار تعمیمات، تقسیمات، درجہ بندی اور اعداد و شمار کی بنیادوں پر قائم ہے۔ فنکار کو اس طریقہ کار سے کوئی

سروکار نہیں اس لیے کامیونے کہا ہے کہ فنکار کو تجریدات میں نہیں بلکہ اپنے گوشت اور پوست میں جینا چاہیے۔ اپنی کھال میں جینے کا مطلب ہے زندہ احساس کی سطح پر جینا، آدمی کے تصور کو نہیں بلکہ اس کی حقیقت کو بیان کرنا۔ دنیا کا بڑا ادب آدمی کے آدرشی تصور کو نہیں بلکہ اس کی حقیقی زندگی کو پیش کرتا ہے۔ ہر آدمی ایک فرد ہے۔ ایک ایسی اکائی جو بذاتِ خود اپنی کائنات ہے۔ اس کے اپنے ذاتی مسائل میں جو دوسرے انسانوں سے ذاتی تعلقات قائم کرنے سے پیدا ہوتے ہیں۔ اسی لیے آدمی میں ایک فرد کی حیثیت سے دل چسپی لینے کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ فنکار اس کی سماجی حیثیت کو نظر انداز کرتا ہے۔ سپنڈر نے کیا اچھی بات کہی ہے کہ آدمی محض اپنی کھال میں نہیں جیتا۔ وہ کھال پر کپڑے پہنتا ہے گھر بناتا ہے۔ اس کے مسائل محض ذاتی نہیں ہوتے بلکہ سماجی اور سیاسی بھی ہوتے ہیں۔ فن کار آدمی کو محض کھال میں نہیں دیکھتا بلکہ اس کے سماجی اور سیاسی رشتوں کے پس منظر میں بھی دیکھتا ہے۔ لیکن دیکھتا ہے وہ آدمی ہی کو، اُس آدمی کو جو ایک فرد ہے، اس خیالی پر چھائیں کو نہیں جو کسی سیاسی، مذہبی، یا فلسفیانہ آدرش کی تخلیق ہے، وجہ یہ ہے کہ ادب آدمی جو کچھ ہے وہ تو بیان کر سکتا ہے، آدمی کو کیا ہونا چاہیے وہ بیان کرنے سے قاصر ہے۔

سماجی علوم آدمی کے سماجی اور سیاسی مسائل کا حل تلاش کرتے ہیں۔ مثلاً عام آدمی کا مسئلہ روٹی کپڑا مکان، ریڈیو اور گیس کا چولہا ہے۔ عام آدمی کے مسائل مادی ضروریات کی تسکین کے مسائل ہیں۔ لیکن قدرت کی طرف سے جو خصوصی صلاحیتیں فنکار کو عطا ہوئی ہیں۔ مثلاً قوتِ تخیل، قدرتِ زبان اور جذباتی اور احساساتی دنیاؤں کے مشاہدے کی طاقت، وہ ایک عام آدمی کے روٹی کپڑے کے مسائل حل نہیں کر سکتیں۔ فنکار کی دل چسپی فرد کے انہی مسائل سے ہوتی ہے جو سماجی علوم کے دائرے سے باہر ہوتے ہیں۔ فنکار انسان کو اس کی ذات کی آگہی بخشتا ہے، اس کی روحانی، اخلاقی اور نفسیاتی کش مکش کو پیش کرتا ہے۔ اسے زندگی کی قدروں کا شعور عطا کرتا ہے۔ اگر ان چیزوں کی کوئی قیمت ہے تو فنکار کو آزادی سے اپنا کام کرتے رہنا چاہیے۔ اور اس سے وہ کام نہیں لینا چاہیے جو اقتصادی کمیشنوں کا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں ہے کہ فنکار اپنے وقت کے بڑے سیاسی واقعات اور اہم معاشی نظریات سے بے خبر ہو کر لکھتا رہے۔ یہ نہ تو ممکن ہے نہ ایسا ہوا ہے۔ انیسویں صدی دنیا بھر میں عوام کی بیداری کی ایسی صدی ہے جس کی مثال تاریخ عالم میں نہیں ملتی۔ انیسویں صدی کی آخری دہائیوں کا انگریزی فرانسیسی اور روسی ادب، بیسویں صدی خصوصاً ۱۹۲۰ء کے بعد کا دنیا بھر کا ادب عوامی بیداری اور مارکسی اور اشتراکی خیالات کا ادب رہا ہے۔ لیکن اس ادب کی تاریخ بھی ایک طرف نہیں رہی بلکہ خواب اور شکستِ خواب اور پھر از سر نو تعمیر خواب کی ایسی کہانی رہی ہے جو ایقان و تشکیک کی پیہم کش مکش کی آئینہ دار ہے۔ وجہ یہ ہے کہ تاریخ کا دھارا ایک ہی سمت میں نہیں بہتا بلکہ بڑے سچ کھا کر بڑے نشیب و فراز سے گزرتا ہے اور غیر متوقع سمتوں کی طرف بہنے لگتا ہے۔ انیسویں اور بیسویں صدی کا ادب عام آدمیوں ہی کا ادب ہے۔ ڈرامے میں اسن نے عام آدمی کو المیہ ہیرو بنا کر یہ بات ثابت کر دی کہ المیہ کے لیے برگزیدہ انسانوں کی شرط ضروری نہیں۔ اسن سے لے کر آرتھر ملر تک اور چیخوف بالزاک ڈکنس اور پریم چند سے لے کر فاکنز، سائنس بک، لارنس، منٹو اور بیدی تک سبھی ممتاز فنکاروں کا ادب عام آدمی ہی کی ترجمانی کرتا ہے۔ لیکن یہ ادب عام آدمی کو IDEALISE یا GLORIFY نہیں کرتا۔ کرشن چندر کا مارکسی ادب کرتا ہے، اسی

لیے اس کا سماجی کردار کمزور ہے۔ فنکار کو ایسی باتوں میں دل چسپی نہیں کہ عام آدمی ایماندار ہے، معصوم ہے، بے غرض ہے، محبت کرنے والا ہے، انسان دوست ہے، اور انقلابی ہے۔ وہ جانتا ہے کہ عام آدمی خود غرض، حریص، ضعیف، اعتماد، شہرت پسند، جاہ طلب، اقتدار پرست، تنگ نظر دقیانوسی ناروادار سفلہ، بدمزاج، غیبت کرنے والا، کام سے جی چرانے والا، بازاری مذاق، قبائلی ذہنیت اور بھیڑ چال والا جانور بھی ہو سکتا ہے اور رہا ہے، اور ہے۔ عام آدمی کیسا ہے اس کی پرکھ ہڑتالوں کے جلوس اور انقلابی جنگ کے میدانوں میں نہیں بلکہ اس کے کنبہ، احباب، اور پڑوسیوں اور شہریوں کے بیچ یعنی اس کے انسانی تعلقات کی بنیاد ہی پر ہو سکتی ہے۔ اسی لیے میدان جنگ سے گھر لوٹتے ہوئے جہادیوں سے رسول اللہ نے کہا تھا، اصل جہاد تو اب شروع ہوگا۔ گھر جو انسانی تعلقات کی علامت ہے، مجاہدہ، مکاشفہ اور عرفان ذات کی پہلی منزل ہے۔ جلوس میں استحصال کے خلاف نعرے لگانے والا آدمی کیا یہ بات جانتا ہے کہ خاندان بذات خود سماجی استحصال کا ایک محفوظ حصار ہے۔ خاندان کے خلاف انارکسٹوں نے جو کچھ لکھا ہے وہ اس قدر بے چین کرنے والا ہے کہ ریڈیکل تک اس پر غور کر۔ نہ کو تیار نہیں۔ بہر حال کہنے کا مطلب یہ کہ سیاسی انقلاب کوئی ایسا پوتر جل نہیں کہ اس میں ہتسمہ لے کر آدمی انسان بن جائے فنکار نے عام آدمی کو سیاست اور بے محابا تشدد کا صیدزبوں ہوتے دیکھا ہے۔ عام آدمیوں ہی کو فنا تک بنا کر ہٹلر نے گیس چمبر قائم کیے تھے۔ عام آدمی اس درندگی کو برداشت ہی نہیں کرتے رہے بلکہ چلاتے رہے۔ سوال یہ ہے کہ صدیوں سے ساتھ رہنے والے پڑوسیوں کو کیوں نذر آتش کر دیتے ہیں۔ اپنے بچوں سے پیار کرنے والے دوسروں کے بچوں کو سنگینوں پر کیوں اچھالتے ہیں۔ اپنی عورتوں سے محبت کرنے والے دوسری قوم کی عورتوں کی چھاتیاں کیوں کاٹ ڈالتے ہیں۔ اس سے تو ایک ماہر نفسیات کی یہی بات ثابت ہوتی ہے کہ آدمی اپنی روح، اپنی تقدیر اور اپنے ارادہ کا مالک نہیں ہے۔ بلکہ اپنی وحشیانہ جبلتوں ہی کا غلام رہا ہے۔ وہ اپنی جبلتی خصوصیات میں اپنے حیوانی بزرگوں کے دوش بدوش زندہ ہے۔ کسی نے کیا اچھی بات کہی ہے کہ اچھے امر کی کم ہیں کیوں کہ اچھے لوگ کم ہیں۔ تہذیب و تمدن کا غارہ بہت مہین ہے اور اس کے پیچھے بھیڑیے کے خونخوار چہرے کی جھریاں بہت بھیا تک ہیں۔ کسی کی یہ بات بھی یاد رکھئے کہ عام آدمی میں عام آدمی بھی اسی وقت دل چسپی لیتا ہے جب وہ عام سطح سے کچھ اوپر اٹھ جاتا ہے۔ آگ کے خوف سے جب پورے ہجوم میں بھکدڑ مچ جاتی ہے تو یہ افراد ہی ہوتے ہیں جو اپنا ذہنی توازن قائم رکھتے ہیں اسی لیے فنکار کی دل چسپی اگر عام آدمی میں ہے تو ایک فرد کے طور پر ہے۔ ایک سیاسی اکائی، ایک اجتماعی طاقت ایک FORCE کے طور پر نہیں۔ عام آدمی اور عوام کو ایک طاقت کے طور پر فنکار نہیں بلکہ سیاسی آدمی استعمال کرتا ہے۔ عوام میں کوئی ایسی چیز نہیں جو انھیں فطری طور پر انقلابی یا ترقی پسند بنائے۔ یہ بات تو خود لینن کو تسلیم کرنی پڑی تھی کہ عوام اشتراکی سماج کے قیام میں خود بخود رضا مندی سے حصہ نہیں لیتے، بلکہ جیسا کہ اشتراکی روس اور چین کی تاریخ سے ظاہر ہے، انھیں کبھی ترغیب سے، تو کبھی خیر سے اپنی پرانی وابستگیوں سے دور کرنا پڑتا ہے۔ پھر نئے معاشرہ کی تشکیل کا کام بیوروکریسی اور قانون کی سخت گیری کو جنم دیتا ہے۔ مانوس اخلاقی قدریں اور ذہنی اور جذباتی وابستگیاں زیر و زبر ہو جاتی ہیں اور انسانی تعلقات کی نوعیت بدل جاتی ہے۔ انسانی معاملے پھر محض اقتصادی نہیں رہتے بلکہ اخلاقی اور جذباتی بن جاتے ہیں۔ فنکار پھر سوال

پوچھنے لگتا ہے، اجتماعی معاشرے میں فرد کی اہمیت کیا ہے۔ کیا وہ محض ذریعہ ہے ریاست کے استحکام کا۔ کیا نیک مقاصد کے حصول کے لیے مذموم ذرائع کا استعمال مستحسن ہے۔ فنکار پھر شکایتوں کا دفتر باز کرتا ہے اور عام آدمی نے کیا کھویا ہے اور کیا پایا ہے اس کی کہانی سناتا ہے۔ اشتراکی روس کے سرکش فنکاروں نے اشتراکی ریاست کی بھٹی نہیں کی کیوں کہ یہ کام اردو زبان کے شاعر بہتر طور پر کر سکتے تھے کہ قصیدہ خوانی اور دربارداری انھیں ورثہ میں ملی ہے۔ سرکش شاعروں نے ریاست بیورد کر لی، احتساب، اور کھوکھلی اجتماعیت کے خلاف آواز بلند کی اور جلا وطن ہوئے۔

عوام کی سیاسی طاقت (اور ضروری نہیں کہ یہ طاقت ترقی پسند ہی ہو) کے ساتھ وفاداری ایک الگ چیز ہے اور عوام کے ساتھ حیاتیاتی رشتہ دوسری چیز ہے۔ والٹ وہٹ مین نے عوام کے ساتھ SOLIDARITY کے گیت گائے ہیں۔ ایسے گیت اب کیوں ممکن نہیں رہے اس کے جواب میں صنعتی تمدن کی لائی ہوئی برکتوں کی اس کہانی کو دہرانا پڑے گا جس نے COMMUNITY کو نان شینہ کی تنگ دود میں مبتلا بڑے شہروں کے اجنبی انجان اور بے چہرہ CROWDS میں بدل دیا ہے۔ عوام کا شاعر وہ نہیں ہوتا جو عوام کی محبت کے گیت گاتا ہے اسی طرح قومی شاعر بھی وہ نہیں ہوتا جو حب الوطنی کے گیت گاتا ہے۔ جن لوگوں اور جس ملک میں شاعر رہتا ہے، ان لوگوں اور اس ملک کے ساتھ شاعر کا رشتہ اس قدر پیچیدہ اور پراسرار حد تک مبہم ہوتا ہے کہ لوگوں اور ملک کی صاف ستھری قصیدہ خوانی ایک پیچیدہ تعلق کا SIMPLIFICATION معلوم ہوتی ہے۔ جس طرح پھول کے رنگ روپ نرمی اور سنگندھ میں زمین اور گرد و پیش کی فضاؤں کا رس کس بسا ہوتا ہے، اور آپ پھول کے کسی جزو پر انگلی رکھ کر یہ نہیں بتا سکتے کہ اس میں زمین اور فضا کا کونسا عطیہ ہے، اسی طرح فنی تخلیق میں فنکار کے وطن اور اس کی قوم کی مخصوص تہذیبی تمدنی اور روحانی فضا کا عرق شعری پیکروں، علامتوں اور استعاروں میں جو رنگ گل کی طرح فن پارے میں پھیلے ہوتے ہیں، لبو بن کر دوڑ رہا ہوتا ہے۔ لفظ جب شعری پیکر بنتا ہے تو تصویر بن کر آنکھوں کے سامنے رنگ بکھیرتا ہے، اور بو بن کر حواس پر چھا جاتا ہے۔ لفظ کی بو میں اس دھرتی کی سنگندھ، آواز میں زمین کی موسیقی، اور رنگ میں ان فضاؤں اور موسموں کی رنگارنگ دھنک کھلی ہوتی ہے جن میں فنکار سانس لیتا ہے۔ ایٹس نے کیا پتہ کی بات کہی ہے۔ "کوئی بھی شاعری اس وقت تک بڑی نہیں ہو سکتی، جب تک وہ قومی نہ ہو، اور کوئی بھی قوم اس وقت تک بڑی نہیں ہو سکتی، جب تک وہ بڑی شاعری پیدا نہ کرے۔" فنکار کا اپنے وطن اور اپنے لوگوں سے رشتہ زمین اور جزوں کا رشتہ ہے۔ یہ رشتہ جب تک مضبوط نہ ہو فنی تخلیق کا پھول کھل ہی نہیں سکتا۔ تخلیق کا لفظ بذات خود میکا کی رشتہ کی نشی اور جزوں کی استواری کا اثبات ہے۔ اتنے زبردست بے جڑی کے احساس کے باوجود جدید فنکار کا تخلیق فن کا عمل بذات خود ایک اثباتی رویہ ہے اور اس معاشرہ کا جواب بھی جو نہایت بے دردی سے اس کی جزوں کو اکھیڑتا چلا جاتا ہے۔ یہ آرٹ کی معاشرہ پر فتح ہے۔ اپنے وطن اور اپنے ہم وطنوں سے لگاؤ کا ثبوت فنکار کا فن ہے اور اسے اس بات کی ضرورت نہیں رہتی کہ وہ الگ سے ہٹ کر قومی وطنی اور ملی شاعری کے ذریعہ اپنی دلش بھگتی کا اعلان کرے۔ اسی لیے راشٹرکوی اور شاعر ملت وغیرہ قسم کے القابات شاعروں کے قد کو کم کرتے ہیں۔ باوجود اس کے کہ مرزا غالب نے ایک بھی قومی اور وطنی شعر نہیں کہا وہ سب سے بڑا راشٹرکوی تھا کیوں کہ وہ سب سے بڑا شاعر تھا۔ غالب نے جس طرح اس ملک کی

زبان کو اپنی شاعری میں استعمال کیا ہے وہ وہی شخص کر سکتا ہے جس نے اس ملک کے گرد و پیش کی نازک سے ناک لرزشوں کو اپنے وجود میں جذب کیا ہو۔ حسنِ عسکری نے ایک جگہ لکھا ہے۔ ”جب تک آدمی اپنی ایک ایک حس کو خارجی اشیاء میں داخل نہ کر دے اور خارجی اشیاء کو اپنی ایک حس میں جذب نہ کر دے۔ والیری کی سی شاعری پیدا نہیں ہوتی۔“ وطنی شاعری جذباتی ہوتی ہے اور جذباتیت ایک قسم کی عیاری ہے کیونکہ وہ حقیقی سلگتے جذبہ کے فقدان کو کھلے SENTIMENT سے پر کرنے کا عمل ہے۔ مردِ عورت سے محبت کرتا ہے تو وہ اپنی محبت کا اعلان نہیں بلکہ اظہار کرتا ہے، اور روح کا اظہار بوسے بنتے ہیں، اور عورت تو پہلے ہی بوسے میں جان لیتی ہے کہ بوسہ جذبہ کا پر خلوص اظہار ہے یا جسم کی ہوسناک تڑپ۔ اعلان سے پروپیگنڈا اور اظہار سے آرٹ پیدا ہوتا ہے اور دونوں میں وہی فرق ہے جو چوما چائی اور ایک جلتے ہوئے بوسے میں ہے۔ جس طرح مرد کی محبت جسم کی حرارت بن کر عورت کے بدن میں نفوذ کر جاتی ہے، اسی طرح فنکار کا دھرتی سے لگاؤ ایک تیز بے نیچ کی صورت اس کے پورے بدن کو دھکا دیتا ہے۔ بدن کا شعلہ جب جاگتا ہے تو منطق و زبان کی تکی اپنے رنگین پرسمیٹ کر بیٹھ جاتی ہے۔ جب زبان اظہارِ حال کی بجائے اخفائے حال کا کام کرتی ہے تو ہر لفظ متممائے ہوئے رخسار کی مانند زیرِ زمین آگ کا آئینہ بنتا ہے، اور شاعری لفاظِ خطابت کی بجائے تند تیز اور دھکتے جذبہ کی پرسوز زباں بنتی ہے۔ وہ آدمی جو اپنی بیوی اور بچوں کی محبت کا ڈھول پیٹتا ہے ابھی اس مقام میں ہے جہاں محبت پر آبِ دھارے کا مٹین بہاؤ پیدا نہیں کر سکی۔ ایسی محبت موج مضطر نہیں محض ابال ہوتی ہے۔ اسی لیے بڑے فنکار کے یہاں دلش پریم قوتِ حیات بنتا ہے۔ جب کہ راشٹرکویوں کے یہاں محض قوتِ زبانِ دلش پریم کا احساس فطری ہے۔ جب کہ دلش بھکتی کا جذبہ عائد کردہ، بھلا یا ہوا، اور اپنی انتہائی شکل میں محدود خود غرض اور جارحانہ ہے۔ پھر دلش بھگت شاعر کو اپنے جذبات پر قابو نہ ہو تو دلش کی خوش حالی یا زبوں حالی احساسِ برتری یا احساسِ کمتری کا بیان بن جاتا ہے، جو اس کی محبت کو مشکوک بنا دیتا ہے۔ اذیت ناک خود ترحمی اور بے جا فخر و مباہات سے دلش بھکتی کی شاعری کو محفوظ رکھنا کافی مشکل ہے۔ اپنے وطن کے کرب کو جھیلنے والے فنکاروں کا رویہ کیسا ہوتا ہے اس کا مطالعہ اگر آپ کرنا چاہیں تو فسادات پر جدید شاعروں کی نظمیں پڑھئے۔ اپنے ہی دلش میں خود کو اجنبی محسوس کرنے والے شاعروں سے دلش کی مٹی نہیں چھوٹی۔ اس لیے کوئی غصہ کوئی جھنجھلاہٹ کوئی بیزاری نہیں۔ درد کی اک دھند ہے جو دل کی خزاں زدہ ویرانیوں سے اٹھتی ہے اور گرد و پیش پر چھا جاتی ہے اس دھند میں دشمنوں کے چہرے بھی چھپ جاتے ہیں اور غم گساروں کے بھی، کیوں کہ درد کے اس مقام پر دونوں غیر متعلق اور غیر ضروری ہیں۔ صرف اس بچے کے رونے کی آواز آتی ہے جسے اس کی ماں نے جھڑک دیا ہے لیکن بچہ پھر ماں ہی کا دامن تھامے بلک رہا ہے۔ ایک غم ناک لب و لہجہ اس شاعری کو وہ متانت اور دھیما پن عطا کرتا ہے جس کے سامنے دلش بھکتی کی شاعری، اس آدمی کی باتوں کی مانند جو بیوی اور بچوں کی محبت کا ڈھول پیٹتا ہے GARRILOUS معلوم ہوتی ہے۔ دلش بھکتی کی شاعری کا یہی باتونی پن ہے جس سے بالآخر وہ کوفت پیدا ہوتی ہے کہ ایک سرکش روسی شاعری کو کہنا پڑا کہ ”میرے وطن سے میں محبت کر سکتا ہوں ضروری نہیں کہ دوسرے ملکوں کے لوگ بھی کریں۔“

پروسی مغربی

بتخانہ چیر

وارث علوی



گجرات اردو سہیتی اکادمی، گاندھی نگر

پیرویِ مغربی

وہ لوگ جو مغرب سے استفادہ کے نام پر چراغ پا ہوتے ہیں وہ فن اور علم کے فرق کو سامنے رکھ کر بات نہیں کرتے۔ فنکار اپنی ہی تہذیبی زمین میں کنواں کھودتا ہے اور پانی نکالتا ہے۔ فن کا شجر پُر بہار اپنے ہی ملک اور اپنی ہی قومی تہذیب کی فضاؤں سے قوتِ نمو حاصل کرتا ہے۔ ہر فن چونکہ تخلیقی عمل ہے اس لیے نقالی اس کے لیے پیغامِ موت ہے۔ دوسری زبانوں کے ادب کی نقالی کی بات الگ رکھیے، شاعر اگر اپنی ہی زبان کے کسی قد آور شاعر کی نقل کرنے لگتا ہے، تو اپنی آواز اور اپنا رنگِ سخن تک پیدا نہیں کر سکتا۔ تازگی، ندرت اور انفرادیت تخلیق کے لوازمات اور تقلید کے دشمن ہیں۔ شاعر کی اپیل بین الاقوامی، اس کی قد ریں آفاقی اور اس کے سروکار روحانی اور مابعد الطبیعیاتی ہو سکتے ہیں، اور عموماً ہوتے ہیں، لیکن اس کی شاعری کا مزاج، منظر نامہ، اور فضائیں قومی، ملکی، نسلی اور ملتی ہی ہوں گی۔ ایک تندرست اور توانا تہذیب دوسری تہذیبوں کے اثرات قبول کرتی ہے لیکن تقلید اور نقالی سے بچتی ہے۔ تہذیبی انجذاب کا عمل اتنا پیچیدہ ہے کہ یہ تک بتانا مشکل ہو جاتا ہے کہ مثلاً اقبال، فراق اور فیض میں عجمی تہذیب کی سرحدیں کہاں ختم ہوتی ہیں۔ ہندوستانی تہذیب کے دھارے کہاں سے پھوٹتے ہیں اور مغربی تہذیب کے کون سے دھاروں سے کہاں اور کب اور کس طرح آمیز ہوتے ہیں۔ فراق پر بیک وقت خیام، حافظ، کالی داس اور بہاری میر اور غالب، ورڈز ورثہ اور شیلی، کے اثرات کام کرتے نظر آتے ہیں اور ایک ہی نظم میں ان سب کا ایسا فیوزن ہوتا ہے کہ کسی کی الگ سے نشان دہی ممکن نہیں رہتی۔

سائنس اور سماجی علوم کا معاملہ بالکل دوسرا ہے۔ ان کا تعلق خارجی حقائق کی تحقیق اور تدوین سے ہے اور یہ کام دنیا کے کسی بھی گوشہ میں ہوتا ہو اس کے اثرات عالم گیر ہوتے ہیں، لندن، ماسکو، یا جاپان میں بیٹھا ہوا ایک شاعر جو اجتہادات کرتا ہے اس میں دوسرے ملکوں کے لوگوں کو کم ہی دل چسپی ہوتی ہے اور ان اجتہادات کا دائرہ عموماً اس کی زبان تک ہی محدود رہتا ہے۔ لیکن لندن، ماسکو یا جاپان میں بیٹھا ہوا ایک سائنس دان اگر پلاسٹک کی کوئی نئی قسم ایجاد کرتا ہے تو سائنس کی دنیا تو کیا آپ کے اور ہمارے باورچی خانہ کا نقشہ بدل جاتا ہے۔ شے جتنی آسانی سے آدمی کی زندگی میں داخل ہوتی ہے خیال یا تہذیبی قدر نہیں ہوتی۔ اسی لیے تہذیبی اثرات کے انجذاب کا عمل طویل عرصہ پر پھیلا ہوتا ہے۔ سائنسی اور سماجی علوم کے قوانین عالمگیر ہوتے ہیں، اسی لیے سائنس اور سماجی علوم قومی اور ملکی نہیں ہوتے۔ انگریزی ادب، فرانسیسی ادب، فارسی ادب کی طرح انگریزی، کیمسٹری، فرانسیسی نفسیات اور فارسی اقتصادیات جیسی کوئی چیز نہیں ہوتی۔ کیمسٹری، نفسیات، اقتصادیات ملکوں اور قوموں سے بلند ایک مشترکہ ذخیرہ علم ہے اور کسی بھی ملک و قوم کا شخص اس سے فائدہ اٹھا سکتا ہے اور اس میں اضافہ کر سکتا ہے۔ کیمسٹری،

نفسیات اور اقتصادیات کے مختلف ملکوں کے پروفیسر ایک دوسرے کے لیے اجنبی نہیں ہوتے اور برسوں تک ایک ہی تجربہ گاہ میں ایک ہی موضوع پر ساتھ ساتھ تحقیقی کام کر سکتے ہیں۔ مختلف ممالک اور زبانوں کے فنکار مشکل ہی سے ایک دوسرے کے قریب آ سکتے ہیں۔ ان کا تخلیقی کام اس قدر شخصی، داخلی اور منفرد ہوتا ہے کہ ان کے درمیان اشتراک عمل کا کوئی امکان نہیں ہوتا۔ دنیا کے ترقی پسند فنکاروں میں جو ایک برادری کا احساس پیدا ہوا تھا، اس کا تعلق فنکاری سے کم اور سیاسی آدرشوں سے زیادہ تھا۔ ورنہ عموماً تو ایک فنکار کو اس بات میں دل چسپی بھی نہیں ہوتی کہ دوسرا فنکار کیا کر رہا ہے۔ اسی لیے تو سائنس دانوں اور سماجی علوم کے پروفیسروں کی کانفرنسیں جتنی کامیاب، ثمر آور اور معنی خیز ثابت ہوتی ہیں ادیبوں اور فنکاروں کی نہیں ہوتیں۔ ایک جگہ جمع ہونے کے بعد فنکاروں کی سمجھ میں نہیں آتا کہ وہ کون سے موضوع پر بحث کریں، یا کون سی سطح پر بات چیت کریں۔ وہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ انھوں نے اتنی نظمیں اور ناولیں لکھیں، اور اب فلاں نظم یا ناول پر کام کر رہے ہیں۔ بات کلام بلاغت نظام سنانے یا ناول کا باب پڑھنے پر آ کر ختم ہو جاتی ہے۔ انھیں سنانے کا مرض اس لیے لاحق ہوتا ہے کہ سنانے کے علاوہ کچھ اور کر بھی نہیں سکتے۔ تخلیق کار فن ایسا نہیں ہے کہ اس کے طریقہ کار صنعت گری، یا منفرد تخلیقی نفسیات میں دوسروں کو دل چسپی ہو۔ جب ایک میکینک بتاتا ہے کہ اس نے فلاں موٹر کار کو کیسے درست کیا، یا جب ایک ٹکنو کریٹ بتاتا ہے کہ اس نے فلاں مشین میں چند تبدیلیاں کر کے پولیوشن کو کیسے کم کیا، یا جب ایک سرجن کسی پیچیدہ آپریشن کا بیان کرتا ہے، یا ڈاکٹر کسی دل چسپ بیماری کا ذکر کرتا ہے تو ہم پیشہ لوگوں کو اس کی باتوں میں جو دل چسپی ہو سکتی ہے۔ ایسی دل چسپی ایک فنکار کی باتوں میں دوسرے فنکار کو نہیں ہو سکتی۔ فنکاروں کے سیمینار اور ادیبوں کی کانفرنسیں عموماً غیر دلچسپ، لا حاصل اور مناقشات سے بھری ہوتی ہیں۔ ان کا بہترین اجتماع مشاعرہ ہی ہوتا ہے جس میں وہ سناتے ہیں اور دوسرے سنتے ہیں۔ مشاعرہ اہل ذوق کی محفل سخن کی ارتقائی شکل تھا۔ ادبی کانفرنس اور سیمینار میں ایسا کوئی ارتقائی عمل نظر نہیں آتا۔ وہ نقل ہے دوسرے علوم کی کانفرنسوں اور سیمینار کی۔ اہم ادبی رجحانات اور بڑی ادبی تحریکیں کافی باؤس اور شراب خانوں کی محفل احباب سے نکلی ہیں، کانفرنسوں سے نہیں۔ کارلج وڈز درتھ سے ملتا ہے تو پوری انگریزی شاعری کی فضا میں بدل جاتی ہیں۔ اور لیریکل بیلڈز کا دیباچہ نہ صرف رومانی تحریک کا مینی فسٹو ثابت ہوتا ہے بلکہ رومانی طرز احساس کی آیت مقدس اور کلاسیکی شاعری کے خلاف ایک ہیگن بغاوت بن جاتا ہے۔ یہ دو آدمی جو کام کرتے ہیں وہ ٹو کیو کی پی ای این اور تاشقند کی رائٹس کانفرنس سے بھی نہیں ہوتا۔ یہاں لوگ کیساروں کی تقریریں سنتے ہیں تالیاں پیٹتے ہیں، اور حق نمک ادا کرنے کی خاطر اپنے اپنے ملکوں میں جا کر پروپیگنڈا آرٹ لکھنے بیٹھ جاتے ہیں۔ ایسی کانفرنسیں مولویوں کا اجتماع نظر آتی ہیں جہاں جبل متین اور صراط مستقیم اور عقائدِ راستہ اور تبلیغ دین کے مسائل پر رگیں متنی ہیں۔ انعام و اکرام، دستارِ فضیلت، اور عباؤں اور قباؤں میں دھنسا ہوا جلال الدین ابھی نہیں جانتا کہ تخلیق و عرفان کا شعلہ اندھیری گچھاؤں کے تخیلہ میں بھڑکتا ہے۔ ایک آوارہ درویش اپنی خونا بہ بار آنکھوں سے اسے دیکھتا ہے اور عباؤں اور قباؤں کے جال سے پھڑ پھڑاتا ہوا روح کا پرندہ آزاد ہو جاتا ہے۔ پھر کیا ہے؟ اندھیرے غار کا تخیلہ، مرغ خوش نوا کی غزل خوانیاں، رقص میں لہراتے قدم، اور شمس تبریز کے

نغموں کا سوز و ساز اور درد و داغ۔ ایسا ہی ایک مجذوب پیرس میں تھا جو قرض خواہوں سے بچنے کے لیے ہوٹلوں میں چھپتا پھرتا تھا۔ یورپ کی شاعری کا اس نے دھارا بدل دیا۔ ایسا ہی ایک دیوانہ لاہور کی سڑکوں پر پچیس پچیس روپے میں اپنی کہانیاں بیچا کرتا تھا۔ اُردو افسانہ کا اس نے رُخ موڑ دیا۔ رومی بود لیئر منٹو..... سب کے سب علامت ہیں اس دل وحشی کی جو آوارگی پر عافیت کوشی کو قربان کرتے رہے ہیں۔ کانفرنس ان ہوٹلوں کی ہوتی ہے جو صف بستہ ہاتھ پھیلائے کھڑے رہتے ہیں۔ ان آوارہ خرام بگولوں کی نہیں جو صحرا میں خاک بسر گھومتے ہیں۔

پھر فنکار جیسا جھگڑالو آدمی علم کے کسی اور شعبہ میں آپ کو دیکھنے نہیں ملے گا۔ الجھاؤ ہے زمین سے، جھگڑا ہے آسمان سے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ کی جس سے بات اس نے شکایت ضرور کی، اس کا جھگڑا اپنی ذات سے شروع ہوتا ہے۔ "I AM AT WAR WITH MYSELF" اندر سے ٹید نے کہا تھا۔ گریبان تو چاک ہوتا ہی ہے۔ اندر سے ذات بھی کٹی پھٹی ہوتی ہے۔ دھندلا ہی ایسا اختیار کیا ہے کہ جگر خون کرنا پڑتا ہے لوگ سمجھتے ہیں کہ دیوان مرتب ہو رہا ہے۔ میر صاحب ہی جانتے ہیں کہ کیسے کیسے درد و غم کی شیرازہ بندی ہو رہی ہے۔ پتہ نہیں ہٹک اور فو بھائی لکھتے وقت منٹو پر کیا گزری تھی اسے کہتے ہیں دھندہ غم کو آ رہا کرنا۔ کیا ہندوستان کی دیہی معیشت اور تعلیمی نفسیات پر بھی اسی طرح کتابیں لکھی جاتی ہیں؟ جس کے اعصاب بجلی کے تار کی مانند CHARGED رہتے ہوں اس سے نارمل BEHAVIOUR کی توقع ہی فضول ہے۔ پھر کمال تو یہ ہے کہ فنکار اس فن سے جھگڑتا ہے جسے اس نے اپنی زندگی بنایا ہے۔ ہر تیسرے روز گڑ کی دکان کھولنے اور کولوں کی دلالی کرنے کی بات کرتا ہے۔ ادھر عزت سادات بھی گئی اور ادھر ہو کے سید بنے چمار سلیم۔ فنکار کو جھگڑا ہوتا ہے اپنے ادب سے، اپنی ادبی روایت سے، اُن شاعروں سے جن کے زیر اثر وہ لکھتا ہے لیکن زیر اثر رہنا نہیں چاہتا۔ سائنس اور سماجی علوم میں ہر شخص اپنی بساط کے مطابق کام کرتا ہے اور رخصت ہو جاتا ہے۔ نہ بت شکنی ہے نہ روایت شکنی، نہ نئے پرانوں کا جھگڑا ہے نہ نسلوں کا۔ کوئی یہ نہیں کہتا کہ نیوٹن، ڈارون اور فرانڈ جھک مارتے رہے اور کام تو وہ ہے جو وہ کر رہا ہے۔ ادب میں تو جو بھی نئی نسل آتی ہے پرانی نسل کو مٹی دیتی آتی ہے۔ جدھر دیکھو ادھر ہم چو ماد گیرے نیست، کا طوطی بولتا ہے۔ ادھر برنارڈ شا سیکسپیئر کو پچھاڑتا ہے، ادھر یاس یگانہ غالب کو۔ لوگ اقبال کا عرس مناتے ہیں تو باقر مہدی انھیں علامہ سیال کوٹی کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ کسی سائنسداں، مورخ، ماہر اقتصادیات کو سرکار کی طرف سے انعام و اکرام ملتا ہے تو کوئی چوں چرا نہیں کرتا۔ سب جانتے ہیں ٹھیک ہے۔ تحقیقی کارنامہ کی قیمت عیاں ہے۔ شاعر کو انعام ملتا ہے تو سوائے اس کے بیوی بچوں اور شاگردوں کے شاید ہی کوئی اور خوش ہوتا ہو، وجہ یہ ہے کہ شاعری کی قیمت عیاں نہیں ہوتی۔ یہاں ہاتھ کنگن کو آرسی والا معاملہ نہیں ہے اندھا ریوڑیاں بانٹتا ہے۔ جو شاعر ہی نہیں اس کے مجموعہ کو تین ہزار، جو شاعر وقت ہے اس کے نام پر تین حرف ایسے مواقع پر مبارکبادیوں کے خط عموماً وہی لکھتے ہیں جن کے پاس لکھنے کو کچھ نہیں ہوتا۔ رشک، حسد، رقابت، چھینا جھپٹی، پتھراؤ ادب کا بالکل نارمل موسم ہے۔ اس دھرتی پر بھونچال نہ آئیں تو کھیتی ہی نہ ہو۔ اسی لیے تو معمولی سے معمولی شاعر بھی نظم لکھتے وقت محسوس کرتا ہے کہ وہ دستی ہم بن رہا ہے۔ مشاعرہ میں اس طمطراق سے جاتا ہے گویا بساط کو الٹ دے گا، یہ چنگیزی اور نادری آن بان

سماجیات کے پروفیسروں کی قسمت میں کہاں۔ وجہ یہ ہے کہ دوسرے علوم کا تعلق ذات سے نہیں بلکہ خارجی حقیقت کی تحقیق سے ہے، اور وہ بڑی حد تک معروضی ہوتی ہے۔ فنون لطیفہ داخلی اور شخصی سرگرمیاں ہیں اور ان کا تعلق مذاق سلیم سے ہے جو شخصی چیز ہے۔ مجھے ایک خاص قسم کی شاعری پسند ہے آپ کو دوسری قسم کی۔ جھگڑا لازمی ہے۔ تاریخ میں آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ فلاں صاحب نے تاریخ لکھی ہی نہیں، محض سنیں کی کھٹونی تیار کی ہے۔ چلیے یہی سہی، کھٹونی تو تیار ہوتی ہے۔ عرق ریزی رائگاں تو نہیں گئی۔ کسی نہ کسی کے کام لگے گی۔ ادب میں اگر ناول ناول نہیں ہے تو کچھ بھی نہیں ہے۔ یعنی اگر وہ بطور ناول کے کام نہیں آسکتا تو کسی اور کام کا رہتا بھی نہیں۔ شاعری اگر بطور شاعری کے زندہ نہیں ہے تو بطور سیاست اور تاریخ کے بھی زندہ نہیں رہے گی۔ ادب اپنی ساخت میں ہی زندہ رہتا ہے جب کہ دوسرے علوم اگر اپنی ساخت میں مرتے ہیں تو پرداخت میں جیتے ہیں۔ سوانح اگر بطور سوانح کے ناکام ہوتے ہیں تو بطور تاریخ کے تھوڑا بہت جی جاتی ہے۔

پھر سائنس میں ہر نئی تحقیق یا تو پرانی تحقیق کو باطل کرتی ہے یا فرسودہ۔ سائنس بہت جلد پرانا ہو جاتا ہے۔ علوم کے شعبہ میں لوگ ہمیشہ تازہ ترین تصانیف کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ سائنس، طب، قانون، اقتصادیات اور دوسرے سماجی علوم کی کتابیں SUPERSEDE ہوتی رہتی ہیں۔ سائنس میں آنے والی نسلیں اپنے پیش روؤں کے کام کو آگے بڑھاتی ہیں۔ اور ان کی شکر گزار ہوتی ہیں کہ انھوں نے اپنی تحقیقات سے راستہ ہموار کیا۔ وہ اپنے کام کو وہاں سے شروع کرتی ہیں۔ جہاں سے ان کے پیش روؤں نے اسے چھوڑا تھا۔ ادب میں روایت کا تصور ملتا ہے لیکن کام کو آگے بڑھانے کا کوئی سلسلہ نظر نہیں آتا۔ اجتہاد، انحراف، بغاوت کام کو آگے بڑھانے کے لیے نہیں بلکہ نیا کام شروع کرنے کے طریقے ہیں۔ روایت کبھی قدغن ثابت ہوتی ہے، کبھی مہمیز شوق کا تازیانہ۔ کبھی فنکار روایت کے حصار میں قید رہتا ہے، کبھی باہر نکل جاتا ہے، کبھی بازیافت کرتا ہے، کبھی از سر نو زندہ کرتا ہے۔ نیا ادب پرانے ادب کو SUPERSEDE نہیں کرتا، بلکہ اس کے پہلو بہ پہلو جیتا ہے۔ آپ نیا ناول لکھتے ہیں اس کا مطلب یہ نہیں کہ اب لوگ پرانے ناول نہیں پڑھیں، نئی شاعری کرتے ہیں تو میر و مرزا کا ثمال کی دکانوں پر جا کر نہیں بیٹھ جاتے۔ نیا تجربہ کلاسک کو پارینہ نہیں بناتا۔ پرانی نسل کی طرف فنکار بہت احسان مند نظروں سے بھی نہیں دیکھتا۔ کبھی اس کا رویہ کھلی بغاوت کا۔ کبھی تمسخر اور استہزاء کا کبھی رواداری اور ضامندی کا کبھی مکمل استرداد اور انقطاع کا، اور کبھی شریف النفس مخالفت کا ہوتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ہر نسل کے تجربات، طرز احساس اور طرز فکر الگ ہوتی ہے۔ وہ اپنے پیش روؤں سے مختلف دنیا میں رہتی ہے۔ پرانی نسل بھی ہر نسل کی مانند تجربات کرتی ہے اور تجربات کبھی روایت کو آگے بڑھاتے ہیں اور کبھی MPASSES پیدا کرتے ہیں۔ نئی نسل محسوس کرتی ہے کہ پرانوں نے اس کی تخلیق کی راہیں مسدود کر دی ہیں۔ بندگلی میں سر پھوڑنے کی بجائے وہ انحراف سے کام لیتی ہے، اور نئی راہ تلاش کرتی ہے۔ کبھی جس راہ پر وہ نکل کھڑی ہوتی ہے دور تک چلنے کے باوجود منزل بھائی نہیں دیتی تو (یو) ٹرن لیتی ہے اور پرانے اور کبھی کبھی ARCHAIC اسالیب کی بازیافت کرتی ہے۔ ہر نئی تخلیق ایک نئی روایت کی داغ بیل ڈالتی ہے اور نئے امکانات کی نشاندہی کرتی ہے۔ ہر فن پارہ اپنی دنیا آپ ہوتا ہے اور سائنس

اور علمی کتابوں کی طرح کل کا جز نہیں ہوتا۔ اور یہ سب اس لیے ہے کہ ادب ایک شخصی تجربہ، اور ایک انفرادی تخلیقی عمل ہے۔ ادب کے لیے نہ لیبارٹری چاہیے نہ اکادمی۔ ادب تخلیق کرنے کے کوئی گرنہیں، کوئی ایسے طریقہ کار نہیں جن کی تعلیم دانش گاہوں میں دی جاسکے۔ ادب کوئی SKILL نہیں جسے سکھایا جائے۔ تخلیق ادب ایک ذاتی، انفرادی اور شخصی کارنامہ ہے، جس میں خارجی شواہد اور معروضی حقیقت کی بجائے حقائق کا شخصی مشاہدہ اور تفہیم پیش کی جاتی ہے، اور تحقیق، تدقیق، تجزیہ اور تحلیل کی بجائے تخلیقی اثر آفرینی سے کام لیا جاتا ہے اور عقل و خرد کی بجائے وجدان و تخیل کا استعمال کیا جاتا ہے۔ ادب عبارت ہے اُن تخلیقی کارناموں کے مجموعہ سے جو منفرد شخصیات کی تخیلی معجز نمایوں کا نتیجہ ہے۔ ادب کی یگانگت اور آہنگ فطری نہیں ہوتا بلکہ متضاد اور بعض اوقات متناقض عناصر کی موجودگی کے باوجود چند ایسی قدروں کے کیمیائی عمل سے پیدا ہوتا ہے جنہیں ہم حسن و مسرت کی جمالیاتی قدریں کہتے ہیں۔

سائنس اور سماجی علوم کے محققوں کے لیے ورک شاپ، تجربہ گاہ، لائبریری، آلات تحقیق کی میتھوڈولوجی، تحقیق کا مواد سب کچھ چاہیے۔ محقق اپنے کام میں دوسرے ماہرین کی مدد لے سکتا ہے، برلن، نیویارک، یا لندن جا کر وہاں کی تجربہ گاہوں سے فائدہ اٹھا سکتا ہے، اگر کام اہم ہو اور سرکار سے فریہ وظیفہ ملا ہو تو معاون محققوں کا پورا عملہ رکھ سکتا ہے، اگر دوسرے علوم کے ماہروں کی مدد کی ضرورت ہو تو اپنے پروجیکٹ میں انہیں بھی شامل کر سکتا ہے۔ یہ سب باتیں نہ ادب میں ممکن ہیں نہ ادب کو ان کی ضرورت ہے۔ کیا کوئی ناول نگار تاریخی ناول کی تاریخ مورخ سے لکھواتا ہے، یا نفسیاتی ناول کی نفسیات کے لیے ماہر نفسیات سے رجوع کرتا ہے، یا پرولتاریا ناول کے لیے ٹریڈ یونین لیڈر سے مشورہ کرتا ہے۔ کیا کسی نظم کی تخلیق کے لیے دوسرے شاعروں کا عملہ رکھا جاسکتا ہے۔ کیا ناول اور افسانے کے لیے مختلف ترقی یافتہ ممالک میں ایسی درس گاہیں موجود ہیں جہاں جا کر تعلیم لینے سے آدمی زیادہ شغلیق ناول لکھ سکے۔ آپ دیکھیں گے کہ تخلیق فن کے لیے فنکار کو کسی چیز کی ضرورت نہیں۔ میز پر کاغذ ہوتا ہے، کاغذ پر قلم، قلم پر جھکا ہوا ایک سر، سر پر پھونس کی چھت، اور چھت کے سوراخوں سے جھانکتے ہوئے روح القدس۔ غالب کی بات سچ ہے:

آتے ہیں غیب سے یہ مضا میں خیال میں

غالب صریر خامہ نوائے سرور ہے

چونکہ ادبی تنقید مختلف علوم کے اثرات تلے پھلتی پھولتی ہے اور زیادہ سے زیادہ سائنسی بننے کی کوشش کرتی ہے، اس لیے تنقید نے انہی ممالک میں زیادہ نشوونما پائی ہے جہاں سائنس، فلسفہ اور دوسرے سماجی علوم ترقی کی معراج پر پہنچے ہوئے ہیں۔ پھر چونکہ مغرب کا معاشرتی نظام زیادہ آزمائشی مرحلوں سے گزرا ہے اور فرد کی پیچیدہ زندگی کے تجربات کے بیان کے لیے ادب اور آرٹ کے زیادہ پیچیدہ اور تہہ در تہہ طریقوں کو کام میں لاتا رہا ہے، اس لیے وہاں کے ادب میں جو تنوع، گہرائی اور فکر و نظر کی رنگارنگی ملتی ہے اس سے ہمارا خط مستقیم پر سفر کرنے والا ادب عموماً محروم ہے۔ صاف بات ہے کہ مغرب کی ادبی تنقید چونکہ ایک رفیع الشان ادبی روایت سے منسلک ہے،

اس لیے نہایت توانا اور بصیرت افروز ہے۔ اس سے استفادہ اتنا ہی ناگزیر ہے جتنا کہ سائنس اور دوسرے سماجی علوم سے استفادہ۔ اور انہی علوم کی مانند اس تنقید کے گہرے اثرات ہماری تنقید پر پڑے ہیں۔

یہ ایک کھلی ہوئی حقیقت ہے کہ آج سائنس اور سماجی علوم میں مغرب کی بلا شرکت غیرے اجارہ داری ہے۔ ہم تو اس بات کا تصور تک نہیں کر سکتے کہ ان علوم میں مغرب کہاں سے کہاں پہنچا ہوا ہے۔ ارے ہندوستان میں آپ کسی بھی سائنسی تجربہ گاہ، سماجی علوم کے تحقیقی ادارے یا زرعی یا ٹکنولوجیکل دانش گاہ میں پہنچ جائیے، اور دیکھیے کہ وہاں کی لائبریری میں بایولوجی، اقتصادیات گیہوں کی قسمیں، یا نفسیاتی بیماریوں پر کتابوں کا جو بیش بہا ذخیرہ ملتا ہے وہ سب کا سب انگریزی زبان میں ہے۔ آپ اقتصادیات کے پروفیسر سے جا کر پوچھیے کہ انگریزی سے بے نیاز رہ کر محض اردو، ہندی اور گجراتی زبان کے بل بوتہ پر کوئی طالب علم اقتصادیات کا کتنا علم حاصل کر سکتا ہے۔ ارے ہم سکندری اسکول کے لوٹڈوں کے لیے مناسب کتابیں لکھ نہیں سکتے تو اعلیٰ تعلیم کا تو ذکر ہی کیا ہے۔ نفسیات کے پروفیسر اتنی نفسیات بگھارنے کے باوجود اردو میں فرامڈ یا ینگ کے نظریات پر ایک جامع کتاب تو کیا مقالہ تک تحریر نہیں کر سکے۔ مختلف موضوعات پر مغرب میں جو بیش بہا علمی سرمایہ جمع ہوا ہے اسے ہندوستان کی علاقائی زبانوں میں منتقل کرتے کرتے صدیاں بیت جائیں گی۔ وہاں تک مغرب کہیں سے کہیں نکل چکا ہوگا۔ علم کی جولانگاہ میں ہماری حیثیت بار برداری کے خنجر سے زیادہ نہیں۔ سائنس اور علوم کے معاملہ میں ہم محض لقمہ چیں اور پیوند دوز ہیں۔ کاسنہ گدائی لیے چھوٹے سکتے جمع کرتے ہیں لیکن طنطنہ شاہوں کا رکھتے ہیں۔

یونیورسٹی میں آپ نفسیات اقتصادیات اور سائنس کے شعبے کھولتے ہیں اور پھر ان سرچشموں کو بند کرنے کی بات کرتے ہیں جو ان شعبوں کو سیراب کرتے ہیں۔ یا تو آپ سائنس کا شعبہ بند کیجیے، یا ایسے فوق البشر پیدا کیجیے جو مغرب سے استفادہ کیے بغیر سائنس کی تحقیقات کر سکیں، اور اگر یہ دونوں کام نہیں کر سکتے تو عالموں کے انکسار سے جو فیض آپ کو مغربی علوم سے پہنچا ہے اس کا شکر یہ ادا کیجیے۔

علوم کی بات چھوڑیے۔ کیا آپ اقبال، ٹیگور، اور فراق کی شاعری تک کو مغربی علوم اور تہذیب کے حوالوں کے بغیر پڑھ سکتے ہیں۔ مغرب کے سب سے زیادہ چہ چے تو انھیں تنقیدوں میں ملتے ہیں جو اقبال پر لکھی گئی ہیں۔ مغرب سے اقبال کو جھگڑا تھا لیکن انھیں جھگڑا تو مشرق سے بھی تھا۔ مغرب سے بھی اقبال نے اتنا ہی فیض حاصل کیا ہے جتنا مشرق سے۔

تنقید کی کوشش یہی ہوتی ہے کہ وہ مکمل طور پر سائنس کی قطعیت کو پہنچے۔ تنقید سائنس نہیں ہے لیکن وہ سائنس بننا چاہتی ہے۔ اگر ایسا ہے تو تنقید بھی مغرب سے اسی قدر متاثر اور فیض یاب ہوگی جتنے کہ دوسرے علوم ہوتے ہیں، اور مغربی تنقید کے سامنے ہم صرف طفل مکتب ہیں۔ حالی، کلیم الدین احمد، احتشام حسین، آل احمد سرور، حسن عسکری، شمس الرحمن فاروقی سب کے سب مغرب کے خوشہ چیں رہے ہیں۔ ہم ایک بھی ایسے نقاد کا نام نہیں لے سکتے۔ جو مغرب سے بے نیاز رہ کر خالص دیسی علوم کے بل بوتہ پر بڑا نقاد بنا ہو۔ ہماری تنقید میں جو کچھ بھی دبازت ہے وہ مغرب کی چٹکی کے پسے ہوئے آٹے کی دین ہے۔ محقق خدا بخش لائبریری پر قناعت کر سکتے ہیں، نقاد

کو تو ان کتب خانوں کے بغیر چارہ نہیں جہاں مغربی تنقید کا گنج گراں مایہ میسر ہے۔ ان کتب خانوں کی سیر بھی سمند شوق کا تازیانہ بننے کی بجائے حوصلے توڑ دیتی ہے۔ نقاد خود میں اتنی سکت نہیں پاتا کہ وہ کسی موضوع کی ببلوگرانی کا بار بھی اٹھا سکے۔ مغربی نقاد جس موضوع پر قلم اٹھاتے ہیں اسے EXHAUST کر دیتے ہیں۔ یہ کیسے ممکن ہے کہ ادب اور آرٹ کے موضوعات پر لکھتے وقت نقاد ان بیش بہا تنقیدی کارناموں سے محض اس وجہ سے صرف نظر کرے کہ وہ لوگ جو انگریزی سے واقف نہیں یا جنہوں نے مغربی ادب کا ڈھنگ سے مطالعہ نہیں کیا، تنقید میں مغربی نقادوں کے حوالے دیکھتے ہیں تو اپنی حققت اور احساس کمتری کی پردہ پوشی کے لیے دیس بھگتی اور مشرقیت اور غریب عوام کی جذباتی ہمدردی پر مبنی ٹریڈ یونین سیاست کی کلی شیز کا استعمال کرتے ہیں..... پھر آپ اس بات پر بھی غور کیجیے کہ مغرب سے آئی ہوئی مارکسی آئیڈیولوجی کا تو ترقی پسند نقادوں پر محض اثر ہی نہیں بلکہ ایسا گہرا تسلط تھا کہ نقاد کسی بھی چیز کو اپنی نظر سے دیکھ ہی نہیں سکا۔ سچ بات یہ ہے کہ علم کی دوڑ میں مغرب ہم سے بازی لے گیا ہے۔ اور ہم گرد کارواں پھانکتے رہ گئے ہیں جسے دیکھو اس کے کاسہ گدائی میں چبائے ہوئے نوالوں کا ملغوبہ ہے۔ لیکن ٹھنہ ایسا ہے گویا آسمان سے من و سلوی کی بارش ہو رہی ہے۔

پنڈت نہرد کے زمانے ہی میں ہندوستان نے گاندھیائی نظام معیشت کی بجائے صنعتی نظام کے حق میں اپنا فیصلہ دے دیا تھا۔ وہ لوگ جو اس فیصلہ کو پسند کرتے ہیں انہیں زراعتی آدمی کی بجائے صنعتی آدمی کے طور پر مسائل کو حل کرنا چاہیے۔ صنعتی تمدن کا سب سے بڑا وار تو جغرافیائی فاصلوں پر پڑا ہے، لیکن ہم آج بھی ذہنوں کے بیچ مشرق و مغرب کی دیواریں قائم کیے ہوئے ہیں۔ یہ ایک کھلی حقیقت ہے کہ کوئی بھی ملک جو صنعتی ترقی کی شاہراہ پر گامزن ہو، مغربی سائنس اور ٹکنولوجی کے دھارے سے خود کو محفوظ نہیں رکھ سکتا۔ سائنس اور ٹکنولوجی کا اثر کلچر پر بھی پڑتا ہے۔ ریڈیو صرف قوالیاں نہیں سناتا بلکہ ہر قوالی کے بعد آواز بلند پورے خاندان کے بیچ نرودھ کا اشتہار بھی دیتا ہے۔ سائنسی ایجادات سے رہن سہن کے طریقے ہی نہیں بدلتے، اخلاقی اور تہذیبی قدریں بھی بدلتی ہیں۔ اگر آپ سائنس، مغربی علوم اور صنعتی دور کے پیدا کردہ تہذیبی رجحانات سے بیزار ہیں تو مجھے بتائیے کہ خالص دیسی علوم کی بنیاد پر آپ صنعتی معاشرہ کی تعمیر کیسے کریں گے۔ دیش بھگت لوگ انگریزی کو نکال باہر کرنا چاہتے ہیں اور ساتھ ہی صنعتی ترقی بھی چاہتے ہیں، حالانکہ صنعتی ترقی صنعتی علوم کے بغیر ممکن نہیں جو انگریزی زبان میں ہیں۔ ان علوم کو ہندوستان کی سولہ زبانوں میں اس وقت تک منتقل نہیں کیا جاسکتا جب تک معاشرہ ٹکنولوجی کی اس منزل میں نہ پہنچ گیا ہو جہاں ترجمہ کا کام بھی کمپیوٹر کرتا ہو، لہذا سب سے بڑا دیش بھگت بھی وہی ہے جو دیسی زبانوں کو مختلف علوم سے مالا مال کرنے کے لیے کمپیوٹر کے دور میں پہنچنا چاہتا ہو اور اس مقصد کے لیے جاں فشانی سے مغربی علوم اور زبانوں کا مطالعہ کرے۔ تہذیبی تھوڑات کو پھلتے پھولتے ایک زمانہ لگتا ہے، مختلف تہذیبوں کے بیچ مختلف زمینوں پر جاگرتے ہیں، لیکن وہی بیج پھوٹے اور بار آور ہوتے ہیں جنہیں زمین راس آتی ہے۔ باقی سڑگل کر ختم ہو جاتے ہیں۔ اردو میں سانیٹ، اور نہ جانے دوسری کیسی کیسی اضافہ خن کے تجربات کیے گئے، لیکن ان میں سے کسی میں بھی تخلیقات کا گراں قدر خزانہ پیدا نہ ہو سکا۔ اس کے برعکس ناول اور افسانہ مغرب سے آیا اور اپنی جزیں

استوار کر لیں۔ کیا وجہ ہے کہ ڈرامے کی سنسکرت روایت کے باوجود، مغربی ڈرامے کا اثر ہندوستان پر وہ نہیں ہوا جو مغربی ناول کا ہوا۔ کہنے کا مطلب یہ کہ تہذیبی رجحانات کو جڑ پکڑتے اور نشوونما پاتے وقت لگتا ہے اور ان کے پھلنے پھولنے کے پیچھے بے شمار تاریخی اور معاشرتی اور تہذیبی قوتیں سرگرم کار ہوتی ہیں۔ کوئی تہذیب دوسری تہذیبوں کے اثرات سے محفوظ نہیں رہتی، محفوظ رکھنے کے لیے تہذیب کے گرد اپنی حصار تعمیر کرنے پڑتے ہیں۔ ایسا تحفظ ان نواب زادوں کی مانند جنہیں محلہ کے چھوکروں کی صحبت سے بچانے کی خاطر حویلی کی چار دیواری میں قید رکھا جاتا ہے، تہذیب کو کمزور، زرد، مر کھنا اور بیمار بنا دیتا ہے۔ اشتراکی روس کا اشتراکی حقیقت نگاری والا، آدرش وادی صحت مند ادب بیوروکریٹ کی اولاد کی مانند اتنا تو باادب، تقدس مآب نیک چلن اور خود آگاہ ہے کہ اسے پڑھتے وقت خانقاہ، آشرم، یا پہاڑی اسکول کی سیر کا لطف آتا ہے۔ سب کچھ ٹھیک ہے لیکن وحشی کے ڈھول کی دھمک اور جنگل کے پھول کی مہک نہیں ہے گجراتی میں سریش جوشی نے ایک کہانی لکھی ہے۔ عنوان ہے، لوہے کا شہر، حملوں سے محفوظ رہنے کے لیے پورے شہر پر لوہے کی ایک چھت تان دی جاتی ہے۔ سورج کی روشنی میں چھت تپتی ہے، لوگوں کو سانس لینا دشوار ہو جاتا ہے، لیکن سلامتی کی خاطر زندگی کو عذاب بنا لیتے ہیں اور سب کچھ برداشت کرتے رہتے ہیں۔ غزل کی شاعری سلامتی کی شاعری نہیں ہے۔ یہ ان لوگوں کی شاعری نہیں ہے جنہیں جان و دل، اور ایمان و آبرو عزیز ہے۔ یہ ان لوگوں کی شاعری ہے جو گھروں کو لٹاتے ہیں، اور عزت و ناموس کا نیلام کرتے ہیں۔ کردار کی پرکھ سلامتی کی دیواروں میں نہیں، خوف و خطر کے بھنور میں ہوتی ہے۔ تخیل انجان اجنبی فضاؤں کو کھنگالتا ہے۔ تلاش گمنام جزیروں کی طرف کشیوں کا رخ موڑ دیتی ہے۔ تجربہ اپنی برہنہ کھال پر نامعلوم اور نامانوس کا گھاؤ جمیلاتا ہے۔ تخلیقی مہم جو، مہم کش، اور مہم ساز ہوتی ہے۔ اثرات کا ایسا خوف کہ موج ہوا میں خفیف سی خشکی بڑھ جانے پر ناگمیں لرزنے لگیں، نفسیاتی بیماری نہیں تو اور کیا ہے۔ سوسان لینگر نے بتایا ہے کہ اثرات سے ادبی تحریکیں پیدا نہیں ہوتیں۔ اثرات تو صرف اس بیج کی نشوونما کرتے ہیں جو پہلے سے زمین میں موجود ہوتا ہے۔

یہ ایک بہت ہی نازک اور پیچیدہ مسئلہ ہے کہ آیا تنقید ان رجحانات کا تجزیہ ہوتی ہے جو ادب میں جاری و ساری ہوتے ہیں، یا ادب ان رجحانات کو اپناتا ہے جو بساط نقد پر سرگرم کار ہوتے ہیں۔ کیا تنقید کو چاہیے کہ فلسفہ، مذہب، سائنس اور کلچر کے عظیم خیالات کو موضوع بحث بنائے تاکہ یہ خیالات سماج کی دانشورانہ فضا کے عناصر ترکیبی بنیں، اور اس طرح فنکارانہ تخیل کے لیے تخلیقی مواد کا سرمایہ بہم پہنچائیں۔ یہ ہے وہ سوال جو آرنلڈ کی تنقیدیں پڑھ کر پیدا ہوتا ہے۔ میری ذاتی رائے یہ ہے کہ اس خیال میں جزوی صداقت ہے۔ ادبی تنقید تخلیق کا سرچشمہ نہیں، البتہ فنکارانہ تخیل کی تربیت میں وہ اپنا تھوڑا بہت عطیہ پیش کرتی ہے۔ فنکار کی تخلیقی صلاحیت کو ڈھالنے اور اسے تب و تاب اور توانائی عطا کرنے میں، اس کی شخصیت، اس کا گرد و پیش، سماجی اور سیاسی حالات، اس کی ادبی روایت اور قومی تہذیب کا درشہ، دوسرے علوم اور دوسری زبانوں کے ادب سے اس کی واقفیت، اور اپنی پسند کردہ اضافہ نجن کے صفائے مسائل میں اس کی حرکی دل چسپی، اور ملک کی عام دانشورانہ فضا اپنا عطیہ پیش کرتے ہیں۔ کسی ایک پر ضرورت سے زیادہ زور دینا مناسب نہیں۔ ہمارے پاس ایسے شواہد بہت کم ہیں جن سے ثابت کیا جاسکے کہ تنقید

واقعی کئی اور حتمی طور پر فنکار کے تخلیقی رویوں کا تعین کرتی ہے۔ ترقی پسند تنقید کی ناک کے نیچے میراجی، راشد، اختر الایمان، مجید امجد، مختار صدیقی، منٹو، غلام عباس، بیدی اور دوسرے بے شمار لکھنے والے ایسا ادب پیدا کرتے رہے جس پر ترقی پسند خیالات کی پرچھائیاں نہ ہونے کے برابر ہیں۔ ہر فنکار اپنی ذات سے ایک اکائی ہوتا ہے اور اپنی تخلیقی ضرورتوں کے مطابق اپنا راستہ آپ متعین کرتا ہے۔ چونکہ وہ ایک کھلی دانشورانہ فضا میں جیتا ہے اس لیے ادب اور تنقید کے مختلف اثرات اس پر پڑتے ہیں لیکن وہی اثرات بار آور ثابت ہوتے ہیں جو اس کے تخلیقی مزاج کے مطابق ہوتے ہیں۔ نقاد، تنقید میں ہر مسئلہ کا محققانہ، عالمانہ اور معروضی تقصص کرتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ تنقید پختہ ذہن اور بالغ نظر لوگوں کے لیے لکھ رہا ہے۔ اسی لیے اسے یہ خوف نہیں ہوتا کہ اس کی تنقید کو پڑھ کر لوگ گمراہ ہو جائیں گے یا اس کے نظریات اور تصورات فنکاروں کو ورغلا کر غلط راستہ پر لگا دیں گے۔ وہ جانتا ہے کہ بالغ نظر فنکار اپنا تخلیقی رویہ آپ متعین کرتا ہے۔ چنانچہ ایسی طفلانہ باتیں مضحکہ خیز معلوم ہوتی ہیں کہ جدیدیت کے نظریہ سازوں نے نئے فنکاروں کو سماج اور سیاست سے دور کر دیا۔

تنقیدی ذہن کی قدر و قیمت، غیر تنقیدی ذہن سے اسی لیے زیادہ ہے کہ وہ جذبات کو بھڑکانے سہانے خواب دکھانے اور تعصبات کو پالنے پوسنے والے دل خوش کن خیالات کا آسانی سے فنکار نہیں ہوتا۔ تنقیدی ذہن ہر قوم کی آئیڈیولوجی اور ہر قسم کے فلسفہ کا مطالعہ کرتا ہے اور اسے یہ خوف نہیں ہوتا کہ کوئی آئیڈیولوجی اسے بھی اس طرح مغلوب کرے گی جس طرح جاہل عوام کو کرتی ہے۔ فنکار کے لیے تنقیدی نگارشات کا مطالعہ اس وجہ سے ضروری ہے کہ اپنی تمام تخلیقی قوت کے باوصف اگر اس کا ذہن غیر تنقیدی ہے تو اس بات کا امکان زیادہ ہے کہ بہت سے معاملات میں وہ سادہ لوحی کا شکار ہو جائے گا۔ نظر کی دڑاکی اور ذہن کی سوفسطائیت اسے پیچیدہ مسائل کے آسان حل تلاش کرنے، اور عامیانہ خیالات، نانچیز احساسات اور سادہ انگاری اور صوبائیت سے محفوظ رکھتی ہے۔ تنقید کا کام عقائد کا ٹھونسنا، قائل کرنا، یا ذہن کی دھلائی کرنا نہیں ہے بلکہ ذہن کو روشن کرنا ہے تاکہ افکار و تصورات کی اصل ماہیت واضح ہوتی رہے۔ نقاد فنکار کا مرشد، سالک راہ، استاد یا معلم نہیں ہوتا۔ وہ تو ایک عام قاری کی ترقی یافتہ شکل ہے جو ادب کے تجربات کا بیان کرتا ہے اور ان کی قدر و قیمت کا اندازہ لگاتا ہے۔ فنکار ادب ہی کا نہیں بلکہ خود اپنی تخلیقات کا بھی ایک عام قاری ہوتا ہے۔ یہ سوال بہت اہم ہے کہ فنکار کا ادب کا مطالعہ کیسا ہونا چاہیے، اور ادبی مطالعہ سے بے نیازی کے اثرات اس کے تخلیقی کام پر کیسے پڑتے ہیں۔

جس طرح فنکار ایک بنی بنائی دنیا میں آنکھ کھولتا ہے اور اپنا تخلیقی مواد اپنے گرد و پیش سے حاصل کرتا ہے، اسی طرح وہ اظہار کے وسائل بھی اس فنی اور تہذیبی روایت میں پاتا ہے جو اسے ورثہ میں ملی ہے۔ ان وسائل کو وہ قبول کرتا ہے، ان میں اجتہادی تبدیلیاں کرتا ہے، اور ضرورت پڑنے پر ان سے مکمل انحراف بھی کرتا ہے۔ فنکاری ہنرمندی اور صنعت گری ہے۔ اپنے اوزاروں کو ٹھیک سے استعمال کرنے کی سلیقہ مندی بھی ہے۔ ہر نیا تخلیقی تجربہ ایک نئی مشقِ سخن ہے۔ قادر الکلامی کا ایسا تصور کہ فنکار کو زبان اور اسلوب پر قدرت حاصل ہوگئی ہے، اب وہ ان کی طرف بے نیازی برت سکتا ہے، اور موضوع پر دھیان مرکوز کر سکتا ہے، فن میں MANNERISM کی بدعت کو

راہ دیتا ہے۔ اعلیٰ فنکاری کبھی میکا نگی نہیں ہوتی۔ قادر الکلامی مشین کی کھٹا کھٹ نہیں ہے کہ شعر ڈھلتے چلے جائیں۔ ہر نظم ایک نئی تخلیق ہوتی ہے۔ اور ایک نئی جانکاہی اور جگر کاوی کی دعوت دیتی ہے۔ اس نکتہ سے واقف نہ ہو تو بڑے سے بڑا فنکار خود کو دہرانے لگتا ہے۔ لوگ کہتے ہیں اس کے پاس کہنے کو کچھ نہیں رہا۔ ہمیں یہ بھی دیکھنا چاہیے اس نے نیا کہنے کی کوشش کی بھی یا نہیں۔ فن میں تازگی نہ رہے تو پختگی تک اپنی قدر رکھ دیتی ہے۔ فنکار کی سب سے کڑی آزمائش اپنے احساس کے شعلہ کو بھڑکتے رکھنے میں ہے، ورنہ تخلیقی لگن تھکن میں بدل جائے گی، اور اعجازِ تخیل صرف شغبدہ بازی کرے گا۔ فنکار کے لیے مشقِ سخن تعلیم اور تربیت کا کوئی ایک مخصوص زمانہ نہیں ہوتا۔ فکرِ سخن کا ہر لمحہ مشقِ سخن کا لمحہ ہے، اور تعلیم و تربیت کا دور پوری زندگی تک پھیلا ہوا ہے۔ تخلیق کے فعل کو جلتا رکھنے کے لیے ضروری ہے کہ فنکار اپنی ہوش مندی کو مختلف منزلوں اور مقامات سے گزارے، خوب سے خوب تر کی جستجو کرتا رہے، جذبہٴ تجسس اور تحیر کو کبھی ٹھنڈا پڑنے نہ دے کسی جواب کو آخری جواب نہ سمجھے اور تادمِ آخر سوالات کے سلسلہ کو ٹوٹنے نہ دے۔ تعلیم کا مطلب ڈگری لینے اور تربیت کا مطلب استاد کے سامنے زانوئے تلمذ تہہ کرنے سے نہیں ہے حالانکہ دونوں کاموں میں کوئی برائی بھی نہیں ہے۔ سوائے فنکاری کے کسی اور چیز سے سروکار نہ رکھنے کا نتیجہ خود فنکار کے لیے افسوسناک ثابت ہو سکتا ہے۔ انسان کی علمی اور ادبی، تہذیبی اور تمدنی، فلسفیانہ اور دانشورانہ سرگرمیوں کے جھرمے اگر فنکار کے ذہن کو سیراب اور احساس کو شاداب نہ کرتے رہیں تو تخلیقِ فن کا سوتہ بھی خشک ہو جاتا ہے۔ فنکارانہ بانجھن کی وجوہات مختلف ہو سکتی ہیں۔ اُن میں دانشورانہ کم مائیگی نو جوان فنکاروں کی جوانی مرگی کا بہت ہی واضح سبب رہی ہے۔ ایک پختہ تربیت یافتہ تازہ کار تخلیقی ذہن کی پیدائش کے مواقع مطالعہ کے کمرے میں بہ نسبت ٹریڈ یونین آفس کے زیادہ ہی ہوتے ہیں۔ مطالعہ زندگی کے دلکش اور دل فرور ہنگاموں کی ضد اور انکار نہیں بلکہ توسیع ہے۔ یہ کرم کتابی ہی ہوتا ہے جو زندگی کے لیے زیادہ تیار ہوتا ہے کیونکہ شعر و ادب کے ذریعہ وہ بے شمار تخیلی تجربات سے گزرتا ہے، اپنی ایک زندگی میں ہزار زندگیاں جیتا ہے، اور اسی لیے زندگی کی پہنائیوں اور ہنگامہ آرائیوں کی بہتر آگہی رکھتا ہے، جب شاعر کتبِ بنی کو گھوڑے پر گھاس لادنے کے مترادف سمجھتا ہے اور مطالعہ کا کام نقاد کے حوالے کر دیتا ہے، تو وہ علمی فکری اور تخیلی سرگرمیوں کے اُن سرچشموں ہی کو بند کر دیتا ہے جو ذہن کو جودت، فکر کو صلابت اور تخیل کو توانائی بخشتے ہیں۔ ادیب کی درسگاہ خود ادب ہے۔ فنکار فن کے گر اور اسرار و رموز دوسرے فنکاروں کے فن ہی سے سیکھ سکتا ہے۔ فنکار زندگی کے مطالعہ سے ادب کا مواد حاصل کرتا ہے اور ادب کے مطالعہ سے اس مواد کو برتنے کے آداب سیکھتا ہے۔ فارم کا پورا مسئلہ ادبی روایت سے منسلک ہے، اور روایت کی روشنی ہی میں اسے سمجھا جاسکتا ہے وہ فنکار جو اپنے پیشہ ور اور ہم عصر فنکاروں کے اسالیب سے واقف نہیں وہ اپنا منفرد اسلوب بھی کیسے ایجاد کر سکتا ہے۔ انحراف کے لیے بھی روایت کی ضرورت ہوتی ہے اور اسی لیے ہر اہم اور معنی خیز انحراف روایت کے سلسلہ ہی کی ایک کڑی بن جاتا ہے۔ ایلیٹ نے بتایا ہے کہ روایت محض ورثہ میں نہیں ملتی بلکہ محنت اور شعوری کوشش سے اسے حاصل کرنا پڑتا ہے۔ فنکار کے لیے ضروری ہے کہ وہ جدید اور قدیم زبانوں کے ادب کے مطالعہ کے ذریعہ اضافی سخن، اسالیب اور اظہار کے رنگارنگ طریقوں سے واقف ہوتا رہے۔ یہ دوسرے

فنکاروں کا مطالعہ ہے جو فنکار کو بتاتا ہے کہ انھوں نے اپنی جذباتی وارداتوں، اور اندرونی کش مکشوں کے بیان کے لیے کون سی راہ اپنائی۔ وہ جانے گا کہ اسلوب کی کون سی خرابیاں فنکارانہ شخصیت کی کون سی کمزوریوں کا نتیجہ ہیں۔ اگر اسلوب میں جھول اور وضاحت ہے تو شاعر کے پاس تخلیقی مواد کا سرمایہ محدود ہے۔ بلجاپن ہے تو شاعر جذبات میں نظم و ضبط پیدا نہیں کر سکا۔ رقت ہے تو کہیں نزکیت کی وجہ سے تو نہیں۔ خطابت کہیں اس وجہ سے تو نہیں کہ تخیل کا استعمال انکشاف حقیقت کی بجائے تبلیغ حقیقت کے لیے ہو رہا ہے۔ وہ جانے گا کہ بڑے فنکاروں نے اپنے جذبات کو کیسے سنبھالا اور اپنی تخلیقی شخصیت میں رچاؤ اور پختگی کس طرح پیدا کی۔ اسے معلوم ہوگا کہ جذبہ کے اظہار اور جذباتی نبتے میں کیا فرق ہے، سوگواری اور خود ترجمی کے کیا معنی ہیں، اور دردمندی کی قیمت پر صلابت فکر خریدی جاسکتی ہے یا نہیں۔ تلنک اور اسلوب کا مطالعہ اس طرح فنکار کے جذبات کی تادیب بھی کرے گا۔ عام زندگی میں فنکار بھلے اعصاب زدہ اور جذباتی، جھگڑالو اور جھٹکی ہو لیکن جب وہ کاغذ پر قلم رکھتا ہے تو آداب فن اسے آداب زندگی بھی سکھاتے ہیں۔ جذبات اُمنڈ اُمنڈ کر آتے ہیں لیکن اب وہ انھیں قابو میں رکھتا ہے، پہلے چھوٹی چھوٹی باتوں پر چراغ پا ہو جاتا تھا اب ٹھنڈے کلیجہ سے حقیقت سے آنکھیں چار کرتا ہے۔ اسے محسوس ہوتا ہے کہ زندگی سماج اور عصری سیاست کے جن مسائل پر وہ کف درد ہاں ہو جاتا تھا، وہ اپنی اہمیت کھو بیٹھے ہیں، اور اب تخلیق کے لمحہ میں وہ خیالات اور جذبات اُندے آرہے ہیں، جن کا اُن واقعات سے کوئی تعلق نہیں جو دن بھر اسے الجھاتے رہے ہیں۔ ایسے واقعات درآئے ہیں تو وہ سوچتا ہے وہ یہاں کیا کر رہے ہیں۔ اگر اُن پر طنز کرتا ہے تو دیکھتا ہے کہ طنز بودا تو نہیں۔ اگر اُن کے ہونے میں یا اُن کے بیان میں کوئی حسن کاری نہیں تو روح عصر اور عصری آگہی کی پروا کیے بغیر وہ انھیں نکال باہر کرتا ہے۔ اس طرح تلنک اسلوب اور ڈکشن کے معاملات (یعنی اس کا جمالیاتی شعور) اس کی فنکارانہ شخصیت کی تہذیب کرتے ہیں اور یہ شعور اسے حاصل ہوتا ہے اُن چھوٹے بڑے فنکاروں کے مطالعہ سے جو مل جل کر ادبی روایت کی تعمیر کرتے ہیں۔ ادب اور آرٹ سے اس گہرے شوق و شغف کے بغیر اعلیٰ فنکاری ممکن نہیں۔ جہاں آپ نے آرٹ کو اپنی زندگی کی ثانوی سرگرمی بنایا آرٹ بھی آپ سے انتقام لیتا ہے اور آپ کو دوسرے درجہ کا فنکار بنا کر رکھ دیتا ہے۔ میں بات فنکار کے عالم فاضل ہونے کی نہیں کر رہا، اور نام کے آگے ایم اے تو لوگ ”بیسویں صدی“ کے اوراق ہی میں لکھتے ہیں۔ کہنے کا مطلب صرف یہ ہے کہ وہ باتیں جو فنکار کے کام کی باتیں ہیں، اور جو ردیف قافیہ کی ہنرمندی سے لے کر زندگی کرنے کے فن تک پھیلی ہوئی ہیں، انھیں سیاسی پمفلٹوں اور نقادوں کی تنقیدوں کے ساتھ ساتھ اُن فن پاروں سے بھی سیکھنا چاہیے جو بتاتے ہیں کہ دنیا کے عظیم فنکاروں کا انسان اور زندگی کا کیا تجربہ رہا ہے، انھوں نے آدمی کے روحانی اخلاقی وجودی اور سماجی مسائل پر کس طرح سوچا ہے، اپنی ذات کو خیر و شر کی رزم گاہ بنانے، جذبہ کے دھارے پر بننے اور احساس کی آگ میں جلنے کے کیا معنی ہیں، اندرونی کش مکش کو چاقو کی دھار کیسے بنایا جاتا ہے اور مصلوب مسیح کی دردمندی کا گوہر کون سی موجوں کے طمانچے کھانے کے بعد حاصل ہوتا ہے۔ ذہن کی تربیت، جذبات کی تہذیب اور شخصیت کی تادیب کی بہترین درس گاہ ادب ہے، کیونکہ اس کا تعلق جن انسانی مسائل سے رہا ہے، اگر انھیں آدمی پہچان لے تو بہت سے سماجی اور

سیاسی بکھیڑے پیدا ہی نہ ہوں۔ سیاسی تعصبات کی بنا پر ہمارے بہت سے لکھنے والوں نے اعلیٰ ادب کے ایک بڑے ذخیرے کو خود کی ذات پر حرام کر لیا۔ انسانی زندگی کی وسیع پہنائیوں کو چند آدرشوں اور عقیدوں میں قید نہیں کیا جاسکتا۔ بود لیئر یا ایلٹ کو پڑھنے کا یہ مطلب نہیں کہ آدمی اُن کے جیسی شاعری کرے، یا ان کے اسلوب، طرز اور ٹلنک کو اپنائے، یا اُن کی ہوش مندی کو اپنی ہوش مند بنائے۔ مطلب صرف یہ ہے کہ وہ جانے کہ ان کا درد کیا ہے، وہ کس اندرونی کرب کا شکار ہیں، اور اُن کی دل گرفتگی اور درد مندی کی نوعیت کیا ہے، دوسروں کے احساس کی نزاکتوں کو سمجھنے کا مطلب ہے اپنے احساس کی آگہی۔ یہ فنکار ہی تو ہے جو ہمیں بتاتا ہے کہ ہمارا احساس کتنا سخت اور تنگ ہو گیا ہے، انسانی ہمدردیوں کا دائرہ کتنا محدود ہے، اور اپنی اخلاقی پاکیزگی، راست روشی، اور مقدس عقائد اور آدرشوں کی پرستش کے باوجود ہم ایک سخت گیر تند جہیں اور چڑچڑے کٹھ ملا سے مختلف نہیں بن پائے۔ فنکار سیاسی آگہی تو ناشتہ کی مہز پر حاصل کر لیتا ہے۔ البتہ زندگی اور فن کی آگہی کے لیے اسے فنکاری کو رگ جال سے قریب کرتا پڑتا ہے۔ اس نے اتنا کر لیا تو چوٹی کا اخبار، فلمی گانے، تنگ نظر مولوی، اور کافی ہاؤس کی خوش گپیاں اور گالیاں اس کی زندگی کے پیٹرن میں اپنا اپنا مقام بنا لیتے ہیں۔ اتنا نہ کیا تو جس چیز کو اس کا مناسب مقام نہیں ملتا وہ فنکار کا فن ہوتا ہے۔

قصه جدید و فیه

بتخانہ چیر

وارث علوی

گجرات اردو سہیتی اکادمی، گاندھی نگر



قصہ جدید و قدیم

سوال نامہ رسالہ ”تحریک“ دہلی

- (۱) جدید ادب، قدیم ادب سے انحراف ہے یا اس کی بنیادی اقدار کی بحالی؟
 - (۲) جدید ادب میں ہیکٹی تبدیلیوں اور موضوعاتی تبدیلیوں کی تناسبی اہمیت کے بارے میں آپ کی کیا رائے ہے؟
 - (۳) تنہائی کا احساس صرف صنعتی پھیلاؤ کا ردِ عمل ہے یا یہ ایک تخلیقی ذہن کا ایسا وصف ہے جس کا سماجی نظاموں سے محض نسبتی تعلق ہے؟
 - (۴) بعض لوگوں کا کہنا ہے کہ ہر ادب تبلیغ ہوتا ہے۔ کہیں یہ لوگ تبلیغ اور ترسیل کو باہم خلط ملط تو نہیں کرتے؟ آپ کی اس بارے میں کیا رائے ہے؟
 - (۵) جدید ادب کو ایک مدت تک معتبوب کرنے کے بعد، ترقی پسند ناقد اب اسے ترقی پسندی کی توسیع قرار دینے لگے ہیں۔ اس میں کسی نئے عرفان کو دخل ہے یا یہ پسپائی کا اعتراف ہے؟
 - (۶) کیا ملک و قوم کی تعمیر جدید میں ادب کوئی کردار ادا کر سکتا ہے؟ جواب اثبات میں ہو تو اس سلسلے میں ادیبوں کو بھگتی تحریک اور صوفی مت کے شاعروں کی طرح ایک نفسیاتی ماحول تیار کرنا چاہیے یا چند مخصوص نعروں کو اپنی نگارشات میں جگہ دینا بھی ان کے لیے ضروری ہے؟
 - (۷) ادب کی تعریف بعض لوگوں نے یہ بھی کی ہے کہ یہ ناپسندیدہ جذبات کے پُر امن اخراج کا ایک ذریعہ ہے۔ اگر ایسا ہے تو اس ادب کو بھی سماجی فیض کا حامل ماننا پڑے گا جسے بالعموم مریضانہ ادب کہا جاتا ہے۔ آپ کا اس بارے میں کیا خیال ہے؟
- آپ کے پیہم اصرار پر سوال نامے پر اظہارِ خیال کر رہا ہوں ورنہ ایمان کی بات یہ ہے کہ ایم اے کرنے کے بعد طے کیا تھا کہ اب صرف نکیرین کے سوالوں کے جواب دیں گے۔ پتہ نہیں تھا کہ نکیرین بھی مثل اور مخمور کے روپ میں نازل ہو سکتے ہیں۔ میں سوالناموں سے احتراز کرتا ہوں تو اس کی بدیہی وجہ یہ ہے کہ ادبی اور فنی مسائل کے دونوک جواب نہیں ہوتے۔ دونوک جواب پھر ایسے سوالات پیدا کرتے ہیں جن کا جواب دو سو صفحہ کے مضمون ہی میں دیا جاسکتا ہے۔ بات گھوم پھر کرو ہیں آن پڑتی ہے کہ کون سی چیز اہم ہے؟..... سوال کا قطعی جواب یا سوال کا ناقدانہ اور عالمانہ فحش؟

آپ کا پہلا سوال ہے جدید ادب قدیم ادب سے انحراف ہے یا اس کی بنیادی اقدار کی بحالی! میرا خیال ہے انحراف شاعر قدیم ادب سے نہیں کرتا، اس کا انحراف اپنے فوری پیشرووں کے خلاف ہوتا ہے۔ فن۔ جب

محسوس کرتا ہے کہ اس کے پیش رو جو کچھ لکھ چکے ہیں یا جس انداز سے اس کے بلوغت کے زمانہ تک لکھتے رہے ہیں، وہ اس کے منفرد احساس اور تجربہ کے بیان کے لیے بہت کارگر ثابت نہیں ہو رہا ہے تو وہ انحراف اور اجتہاد سے کام لے کر اپنا راستہ الگ بناتا ہے۔ انحراف اس معنی میں حالاتِ حاضرہ کا ردِ عمل اور اس کا جواب بھی ہوتا ہے۔ جو نیا رنگِ سخن یا تخلیقی طریقہ کار فنکار ایجاد کرتا ہے وہ اپنے فوری پشرووں کے رنگِ سخن کی توسیع بھی ہو سکتا ہے، قدیم اساتذہ کے رنگِ سخن کی باز آفرینی بھی اور اس قدر نیا اور انوکھا بھی کہ بالکل انکل، ترنگی اور لامرکز معلوم ہو اور اسے فنکارانہ روایت کی روشنی میں سمجھا تک نہ جاسکے۔ ایلٹ نے ٹھیک کہا ہے کہ بڑا فنکار کم سے کم تصرف کے ذریعہ زیادہ سے زیادہ تبدیلی پیدا کرتا ہے۔ اس کی بہترین مثال ہمارے یہاں اقبال، راشد اور فیض ہیں۔ وہ بڑی آسانی سے مرکزی شعری روایت کا حصہ بن گئے ہیں۔ چونکہ دنیا میں کوئی چیز بالکل نئی نہیں ہوتی اس لیے بظاہر نئے اور انوکھے تجربات بھی روایت میں اپنا سراغ رکھتے ہیں۔ کانگریٹ شاعری کو لیجیے۔ نظم پڑھنے کی نہیں دیکھنے کی چیز ہے۔ یعنی ڈرائنگ روم میں گلدان کے پاس نظم بھی تراشیدہ یا ناتراشیدہ کندے کی طرح بھی ہوئی ہے۔ آپ اسے دیکھیے آنکھوں آنکھوں میں معنی سمجھیے اور جمالیاتی حظ اٹھائیے۔ تجربہ نیا ہے لیکن اتنا بھی نیا نہیں کہ قدیم ادب میں اس کا سراغ نہ ملے پہلے ایسی نظمیں لکھی جاتی تھیں کہ مثلاً مصرعوں کی ترتیب اڑتے کبوتر کے دوپر، یا ALTAR یا صراحی یا جام کی شکل بناتی تھی۔ جدید غزل ایک معنی میں غزل کے آرائشی اسلوب سے زبردست انحراف ہے۔ لیکن اگر آپ رنگِ ناسخ اور رنگِ برأت اور رنگِ غالب کی توسیع کہنا پسند نہ کریں تو اس کو VUGARIZATION کہہ لیجیے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ انحراف کس کے خلاف ہے اور باز آفرینی کونسے رنگ و آہنگ کی ہے، اور توسیع میں نقل کا عنصر کتنا اور اجتہاد کا کتنا ہے اور انکل تجربہ میں عجزِ تخیل کی کمی کو شعبہ بازی سے پورا کرنے کی کوشش کتنی ہے، یہ ایسے مسائل ہیں جنہیں نظری مباحث کے ذریعہ سلجھایا نہیں جاسکتا۔ ادب کو عملی تنقید کی لیبارٹری میں گھسیٹنا پڑے گا اور تجربہ اور تحلیل کے ذریعہ ثابت کرنا پڑے گا فنکار آزی تر چھی لکیریں اس لیے بنا رہا ہے کہ سیدھی لکیر بنانے پر قادر نہیں، اور بے معنی شاعری کو آرٹ اس لیے کہہ رہا ہے کہ وہ بے معنی، معنی دار، مبہم اور NON SENSE شاعری کے نازک فرق کو سمجھ نہیں پا رہا۔

اور پھر سوچئے کہ قدیم ادب عقائد اور اصولوں کی کوئی جامد اکائی نہیں۔ بلکہ تخلیق کا ایک عمل مسلسل ہے۔ قبول و استرداد، عمل اور ردِ عمل، روایت اور بغاوت نیا توازن پا کر اسے کھونے، اور پھر نیا توازن پیدا کرنے کی ایک مسلسل کش مکش کے ذریعہ قدیم و جدید نظریہ شعر کی تشکیل ہوئی ہے۔ قدیم ادب رزمیہ اور المیہ بھی رہا ہے، اخلاقی اور تعلیمی بھی، سیاسی اور مقصدی بھی رہا ہے اور سیکولر اور مذہبی بھی۔ کون سے اقتدار کی ہم بحالی کر رہے ہیں؟ فارسی کی صوفیانہ شاعری نہ ادب برائے ادب ہے نہ ادب برائے زندگی بلکہ ادب برائے تصوف برائے شعر گفتن خوب ہے۔ کیا شاعری کی صوفیانہ روایت کی باز آفرینی ممکن ہے؟ حضرت امجد حیدر آبادی اور حضرت آسی کا کلام بتا دے گا کہ روایت کو از سر نو زندہ کرنے میں فرسودگی اور پیش یا افتادگی کے کون سے خطرات لاحق ہوتے ہیں۔ ایلٹ کی شاعری نے دورِ جدید میں مذہبی شاعری کے نئے امکانات پیدا کیے ہیں۔ لیکن ڈانے اور مینا فیریکل

شاعروں کے اثرات کے باوجود ایلٹ کا طریقہ کار بالکل نیا ہے۔ عمیق حنفی نے صلیصلۃ الجرس کے ذریعہ ایک لامذہب دور میں اپنے مذہبی احساس کو سنبھالنے کی کوشش کی ہے۔ یہ نظم جو مجھے ذاتی عمور پر بہت پسند ہے، قدیم مذہبی اور صوفیانہ شاعری کی کس روایت کی باز آفرینی ہے۔ ادبی تاریخ کی سب سے بڑی بغاوت رومانی بغاوت ہے لیکن کیا رومانیت ادب کا آخری طاقتور رجحان تھا؟ کیا رومانیت وکٹورین عہد میں تکرر نہیں ہوگئی؟ ایلٹ نے اس نجی رومانیت کے خلاف بغاوت کی اور میٹافیریکل شاعروں کے کڑے دانشورانہ اسلوب اور فکر و جذبہ کی اکائی کو اپنا کر ایک نئی کلاسیکیت کی بنیاد رکھی۔ لیکن کیا ایلٹ واقعی کلاسیکی ہے یا یوں کہیے کہ محض کلاسیکی ہے؟ کیا فرانسیسی علامت پسندوں کے اثرات کے ذریعہ اس کے یہاں رومانی رویے عود کر نہیں آئے؟ اس میں شک نہیں کہ ہیوم اور پاؤنڈ کا امجزم رومانیت سے برگشتہ خاطر تھا، لیکن کیا امچسٹ شاعری کے نمونے ورڈز ورتھ اور کیٹس کی یاد دلاتے ہیں یا نوکلاسیکی پوپ اور ڈرائیڈن کی؟ شعری پیکر ٹھوس بنا لیکن کیا رومانیوں کی حسی شاعری ٹھوس نہیں ہے؟ کہنے کا مطلب یہ کہ رد عمل بھی محض صاف ستھرا اور چوکھا رد عمل نہیں ہوتا۔ افسانوں کی دنیا کی بات لیجیے۔ منٹو کی حقیقت نگاری پریم چند کی آدرش وادی اور کرشن چندر کی رومانی حقیقت نگاری کا رد عمل ہے اور اس سے ایک قدم آگے ہے۔ منٹو کے یہاں نہ تو داستانوں کی اقدار کی باز آفرینی ہے نہ نذیر احمد کے مقصدی اور تعلیمی طریقہ کار کی یہ تصحیح اور درست اجتہاد ہے کہ اپنے اور دوسروں کے لیے تخلیق کے نئے امکانات پیدا کرتا ہے۔ کرشن چندر کی مقصدیت بالآخر انھیں مصوٰءِ غم کے قریب کر دیتی ہے۔ جب ضرورت تھی تب کرشن چندر نے اجتہاد نہیں کیا اور اپنے رومانی اسلوب کو ایک نیا موڑ نہیں دیا۔ اگر وہ پیچھے مڑ کر دیکھتے کہ مقصدیت اور جذباتیت نے مصوٰءِ غم کے ادب سے کیا سلوک کیا ہے، اور ادب لطیف کے انشائیوں کی کیا حدود ہیں تو وہ رُک جاتے اور اپنے اسلوب اور طریقہ کار کے بہترین عناصر کو لے کر ایک نئی حقیقت نگاری کی داغ بیل ڈالتے اور شاید ہر من پس۔ آندرے ژید، ژاں ژیفونو، سٹائن بک، انتھونی پاویل، لارنس ڈرل، دلیم گولڈنگ، اور نیوبائی کی طرح غنائی اور شمشلی ناول، یا غنائی حقیقت نگاری کے اسالیب کی بنیاد رکھتے۔ فنکار کے لیے تخلیق فن کے وقت جتنا غیر شعوری ہونا ضروری ہے۔ اتنا ہی اپنے فن کے متعلق اسے باشعور ہونا بھی ضروری ہے۔ فن اور احساس کے مقامات ہوتے ہیں۔ منزل نہیں ہوتی۔ تخلیقی توانائی کی ضمانت احساس کا سفر مسلسل ہے۔ یہ ٹھیک ہے کہ داماندگنی شوق پناہیں تراشتی ہے، لیکن پناہیں تراشنے کا عمل شوق کے سفر کی نشانی ہے۔ یہ کام بھی نہ ہوا تو شوق داماندہ نہیں ہوتا مر جاتا ہے بڑا فنکار مقامات میں قید نہیں ہوتا۔ معمولی فنکار ترقی پسند یا جدید فنکار کے طور پر پیدا ہوتا اور ترقی پسند اور جدید فنکار کے طور پر ہی جاں بحق ہوتا ہے۔ فن کی دنیا میں ایسی ثابت قدمی احساس کو محدود کرتی ہے۔ بڑا فنکار احساس کی زیادہ سے زیادہ سطحوں کو متاثر کرتا ہے اور تراشیدم، پرستیدم کے عمل مسلسل سے گزرتا ہے۔ پریم چند اور منٹو دونوں بڑے افسانہ نگار ہیں کہ کفن ہنک کے ساتھ ہاتھ ملاتا نظر آتا ہے، دونوں کے یہاں قدیم کی باز آفرینی نہیں بلکہ نئی جولانگہوں کی تلاش ہے۔ پریم چند اور منٹو دونوں کا طریقہ کار تخلیق کے زیادہ سے زیادہ امکانات پیدا کرتا ہے، کیونکہ کسی ایک اسلوب، ایک تکنک، ایک MANNERISM کا شکار نہیں وہ ہر موضوع کو اپنی گرفت میں لے سکتا ہے۔ یہ طریقہ کار

ٹیکسپیئر، بالزاک، ٹالسٹائی، چیخوف، اور ڈکنس کا ہے۔ ایک معنی میں دیکھئے تو جدید فنکار کا تخیل اُن فضاؤں میں پرواز ہی نہیں کر رہا جہاں دھنک کے سات رنگ ٹوٹتے ہیں اور ہمہ رنگ زندگی اپنی تمام پہلوداری کے ساتھ اپنے جلوے بکھیرتی ہے۔ بلیکٹ سب کچھ سہی لیکن ٹیکسپیئر اور ٹالسٹائی کے مقابلہ میں کتنا محدود ہے۔ ٹیکسپیئر ایک حکایت لے کر کنگ لیئر تخلیق کرتا ہے۔ انتظار حسین جاتک کتھا کی حکایت لے کر ایک جدید دل چسپ اور معنی خیز حکایت تخلیق کرتے ہیں، لیکن حکایت کا یہ آرٹ ٹیکسپیئر کے ڈرامے کی مانند فلکشن کے آرٹ کی توسیع نہیں تحدید ہے، کیونکہ فلکشن نے حکایت، کہانی، رزمیہ، داستان، رومان، اور ناول کی جن ارتقائی منزلوں کو طے کیا ہے، اُن سے صرف نظر کر کے انتظار حسین ابتدائی اور غیر سوفرطائی خاکہ کی بازیافت کرتے ہیں۔ توسیع جاس کی پولیسز ہے، تھامس مان کی یوسف کی کہانی ہے۔ انوی کا انتی گونی ہے۔ شا کا سینٹ جان ہے، سارتر کا FLIES ہے، ٹیڈ کا ٹیکسیس ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ فنکار قدیم ہی نہیں بلکہ قدیم ترین اسالیب سے استفادہ کرتا ہے۔ انھیں از سر نو زندہ کرتا ہے،..... اُن سے نئے کام لیتا ہے لیکن اس طرح کہ وہ ایک نیارنگ و آہنگ پا کر ایک نئی تخلیقی سمت کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور اس کے تخیل اور فن کے لیے ایک نیا چیلنج پیش کرتے ہیں۔ ورنہ اس کا فن ماضی کی صدائے بازگشت بن جاتا ہے اور پرانے فارم میں ڈھلا ہوا جذبہ بھی پُرانا نظر آتا ہے۔ اس کی عبرت ناک مثال سمبالزم کے نام پر لکھی جانے والی جدید ALLEGORIES ہیں۔ شاعر سمجھتا ہے کہ وہ علامتی نظم لکھ رہا ہے لیکن ہوتی ہے وہ تمثیل، یا پھیلا یا ہوا استعارہ۔ تمثیل کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ اس کی دانشورانہ دیواریں اتنی سنگین ہوتی ہیں کہ جذبہ نالہ بے اختیار بلبل کی مانند شعر میں ڈھل ہی نہیں پاتا۔ تمثیل میں شعور کا عمل دخل بہت زیادہ ہوتا ہے، جب کہ علامات کی تخلیق کا پورا بار لا شعور سنبھالے ہوتا ہے۔ شاعر کی نظر پتھروں کے شہر، روح کے صحرا، دل کے شمشان پر اس قدر مرکوز ہوتی ہے کہ ان تصورات سے منسلک خیالات ہی سے نظم کا تار و پود تیار ہوتا ہے اور جذبہ جسے تند و تیز و شدید ہونا چاہیے خیالات کے حصاروں میں سرد پڑ جاتا ہے۔ بات یہ ہے کہ فنکار اپنے لیے جس قسم کا رول اختیار کرتا ہے اسی رول کی مطابقت سے ماضی کا ادب ڈھلے ڈھلائے اظہار بیان کے پیمانے سے فراہم کرتا ہے۔ معلم اخلاق کا بقراطی رول تمثیل اور اخلاقی حکایات کے پیمانے انتخاب کرتا ہے۔ یہ اجتہاد نہیں رجعتِ قہمہری ہے۔ خلاق ذہن ماضی کے ادب سے ایک رنگ اڑاتا ہے اور ہزار رنگ پیدا کرتا ہے۔ کوئی بھی بڑا فنکار ماضی کے ادب سے نہ تو کوئی مطلق قدر لیتا ہے نہ کوئی تمام و کمال اسلوب۔ کسی زمانہ میں ہم نے رنگِ میر زندہ کیا کہ میر کا دکھی احساس اور فقیرانہ لب و لہجہ ہمارے تنہائی اور جلاوطنی کے تجربہ کے لیے زیادہ سازگار تھا۔ اقبال اور غالب سے صرف نظر کیا کہ افکار کی دار و گیر کے ہاتھوں پارہ پارہ ذہن کے لیے متاعِ درد متاعِ فکر سے زیادہ گراں قدر معلوم ہوئی۔ اس عمل کو قدیم ادب کے اقدار کی باز آفرینی کہنا ٹھیک نہیں۔

اپنی بات کو جاری رکھتے ہوئے آپ کے دوسرے سوال یعنی ہمیشگی تبدیلیوں کی تناسبی اہمیت کو سمیٹنے کی کوشش کر رہا ہوں۔ جدید شاعری اور فلکشن میں اسطور کے چرچے بہت عام ہیں۔ ایلٹ نے پولیسز پر تبصرہ کرتے ہوئے بتایا تھا کہ دور جدید کے انتشار کو فنکارانہ فارم عطا کرنے میں اسطور بہت سودمند ثابت ہو سکتا ہے۔ لیکن

اساطیر کا استعمال قدیم ادب میں بہت کثرت سے ہوا ہے۔ پنسر، ملٹن، کیٹس، شیلی سب نے یونانی اساطیر سے کام لیا ہے۔ لیکن ان کے یہاں اساطیر بطور تلمیحات یا بطور شعری زیبائش یا تاریخی مواد کے استعمال ہوئے ہیں جب کہ جدید فنکار کا رویہ اسطور کو شعری ساخت و بافت میں علامتی انداز سے اس طرح سمونے کا رہا ہے کہ اسطور نہ صرف جدید صورت حال کا ترجمان بنتا ہے بلکہ اس کی مدد سے جدید و قدیم متوازی خطوط پر حرکت کرتے نظر آتے ہیں، اور ماضی کے آئینے میں حال کو دیکھا جاسکتا ہے اور دونوں کے تضاد کو شدید اور معنی خیز بنایا جاسکتا ہے۔ یہاں بھی قدیم ادب کے اقدار کی باز آفرینی نہیں ہے بلکہ ایک نئے تخلیقی رویہ کی طرف پیش قدمی ہے۔ عمیق حنفی کی نظم ”سند باد“ جس کے بعض حصے اچھی شاعری کا نمونہ ہیں اسطور کا تخلیقی استعمال نہیں کر سکی۔ سند باد نظم کے STRUCTURE کا جزو لاینک نہیں بنتا۔ اس کا کردار اور اس کی شخصیت ماضی کی دانشمندی کی ایسی علامت نہیں بنتی جس کی روشنی میں حال کے تضادات اور پیچیدگیوں کو بہتر طور پر سمجھا جاسکے۔ یہ کام ایلٹ ٹائر سیاز سے لے سکا ہے۔ موضوع اور ہیئت کے تناسب پر میں اپنے ایک مضمون میں جو حال ہی میں ”جواز“ میں شائع ہوا ہے بحث کر چکا ہوں۔ میں دونوں کی ثنویت کا قائل نہیں اور محسوس کرتا ہوں کہ جدید شاعری اگر جدید دور کی ترجمان ہے تو اس پورے مواد کی مناسبت سے جو جدید دور شاعر کو فراہم کرتا ہے اس کا فارم، یعنی ڈکشن اسلوب اور خارجی ہیئت میں بنیادی تبدیلی کا ہونا لازمی ہے۔ ہم نے فارم کو محض خارجی ہیئت سمجھا اور ٹکنونی اور گول نظمیں لکھنے لگے حالانکہ تبدیلی کی ضرورت اسلوب اور ڈکشن میں زیادہ تھی۔ اور شعر کے عروضی نظام اور آہنگ کو زیادہ جدلیاتی بنانا ناگزیر تھا۔ بعض نئے شاعروں مثلاً عمیق حنفی، کمار پاشی، شہریار، محمد علوی وغیرہ نے اس طرف پیش قدمی کی اور یہی اردو کی جدید شاعری کا طرز امتیاز ہے۔ نام گنانے میں دار پر چڑھنے کا خدشہ ہے اور جو نام بتائے ہیں وہ ہر راہ ہیں سرفہرست نہیں۔ اگر آپ اس مسئلہ پر سوچیں کہ ان شاعروں کے یہاں انیس، اقبال اور جوش کا فارم نہیں جو ترقی پسندوں کے یہاں ملتا ہے تو آپ کو پتہ چلے گا کہ شاعر شاعری سے تعمیر جہاں کا کام کم اور شکست ذات کا اظہار زیادہ کر رہا تھا۔ یہی نہیں بلکہ وہ دنیا کو بدلنے سے پہلے دنیا کو سمجھنے، دنیا کا مشاہدہ کرنے اور اسے شاعری میں برتنے کے امکانات سے زیادہ سروکار رکھے ہوئے تھا۔ یہاں لوگوں سے مخاطب نہیں بلکہ لوگوں میں گم شدگی ہے۔ بھیڑ میں کھو کو خود کو پانے کی کوشش ہے۔ مخاطبی یا تلقینی شاعری جن چیزوں کو آنکھ بھر کر دیکھنے کی مہلت نہیں دیتی تھی ان پر نگاہ شوق مرکوز کرنے کی تڑپ ہے۔ حقیقت کا شاعرانہ یا دل پذیرانہ بیان نہیں بلکہ شعری تخیل کے ذریعہ حقیقت کا انکشاف ہے۔ اسی قسم کی اور بہت سی باتیں جدید شاعری کے متعلق کہی جاسکتی ہیں لیکن یہاں اس کا موقع نہیں کہ میں جواب سوال کو جواب مضمون بنانا نہیں چاہتا۔ البتہ یہ اشارہ کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ ہمارے جدید شاعروں کا کام واقع ہونے کے باوصف عالمی ادب کے تناظر میں محدود ہے۔ مغرب میں جدیدیت کا بڑا کارنامہ تھیٹر میں ہے اور ہمارے یہاں تھیٹر نسروان جی آرام کے بعد ہنوز آرام ہی کر رہا ہے۔ مغرب میں ناول کے تسلیم شدہ فارم میں جدید احساس کی ترجمانی کے علاوہ نئے قسم کے تجرباتی ناولوں کا ایسا ذخیرہ سامنے آیا ہے کہ مجھ جیسے فکشن کا روایتی ذوق رکھنے والے لوگ اس کی طرف نظر کرنے سے بھی گھبراتے ہیں۔ جو گندر پال نے نئی طرز کے مختصر ناول لکھے ہیں لیکن

ان کے پڑھنے کے لیے عمر طویل اور صبر ایوب کی ضرورت ہے۔ قاضی عبدالستار میں غیر معمولی تخلیقی صلاحیت ہے۔ اتنی غیر معمولی، اس قدر غیر اکتسابی کہ ودیعت خداوندی معلوم ہوتی ہے۔ میں نہیں چاہتا کہ جس مزاج کی وہ کہانیاں لکھتے ہیں اس سے مختلف مزاج کی وہ لکھیں لیکن یہ کہانیاں جدید دور میں جدید آدمی کے زندگی کے تجربہ کا بیان نہیں۔ وہ ایک مٹی ہوئی تہذیب کا نوحہ ہیں جو اپنی جگہ اہم ہے اور اس لیے بھی قابلِ قدر کہ اردو میں المیہ کی طرف سنجیدہ پیش قدمی ہے۔ قاضی صاحب کو اسی راہ پر آگے بڑھتے رہنا چاہیے اور کہانی اور کردار پر اپنی گرفت مضبوط کر کے ایک مخصوص تہذیبی اور تمدنی پس منظر میں المیہ کے امکانات کو زیادہ سے زیادہ کھنگالنا چاہیے۔ نہ میں ایلٹ ہوں نہ قاضی صاحب کو کالرج سمجھتا ہوں لیکن ایک طنز آلود شوخی طبع کے تحت ہی سہی مجھے یہ دوستانہ مشورہ دینے کی اجازت دیجئے کہ قاضی صاحب کے لیے اردو شاعری میں قنوطیت، اور ہندوستانی جمالیات اور ترقی پسند کانفرنسوں کی رپورٹ سے زیادہ جو چیز مفید ثابت ہو سکتی ہے وہ الزتھین عہد کے ڈرامے، بالزاک کے ناول اور دوسرے عظیم تخلیقی کارنامے ہیں۔ تخلیق ادب کے مگر فنکار دوسرے عظیم فن پاروں ہی سے سیکھتا ہے۔ جمالیات اور مابعد اطبیعات سے نہیں۔ کارخانہ قدرت سے جو نعمتِ تخیل انھیں ودیعت ہوئی ہے وہ تاریخی ناولوں پر ضائع کرنے کے لیے نہیں، اور جدید دور میں تاریخی ناول لکھنے کا کیا انداز ہوتا ہے وہ بھی انھیں فلاہیر، ژید، اور رابرٹ گریوز سے سیکھنا چاہیے۔ میں نے اپنے عہد کے بہترین دماغوں کو تباہ ہوتے دیکھا ہے اور میں نہیں چاہتا کہ کرشن چندر کے بعد کسی اور خلاق ذہن کی تباہی کا زخم برداشت کروں۔ یہی بات میں بہت سے جدید افسانہ نگاروں کے متعلق کہنا چاہتا ہوں لیکن گنجائش نہیں ہے۔ نثری شاعری کو شاعرانہ افسانہ ثابت کرنے کا مجھ میں فقیہانہ حوصلہ نہیں ہے۔ باسٹرڈ کامیڈی کی طرح ادب کی یہ باسٹرڈ اضاف ہیں۔ اٹھارویں صدی کی اس SENTIMENTAL کامیڈی کو گولڈ سمتھ نے باسٹرڈ کہا تھا جسے لوگ ہنسنے کی غرض سے دیکھنے جاتے تھے لیکن رو کر نکلتے تھے۔ خلیل جبرانیت نہ جدیدیت ہے نہ ترقی بلکہ رجعت اور انحطاط ہے۔ فلسفیانہ تفکر اگر افسانہ کو ادب لطیف کی نوع کا انشائیہ بناتا ہو تو کم از کم فکشن میں غیر شخصی آرٹ کے طریقہ کار پر ہمیں زیادہ سنجیدگی سے سوچنے کی ضرورت ہے۔ اس آدمی کے لیے شخصیت سے گریز ناگزیر بن جاتا ہے جو فنکار کی بجائے رشی، مونی، ساونت اور عہد نامہ عتیق کے پیغمبروں کی جلالی شان لیے ہوئے ہو۔ ادب کے معاملہ میں میں تو اس قدر زمینی واقع ہوا ہوں کہ حاضری ڈانٹے گئے اور اقبال کے دربار میں دیتا ہوں لیکن اپنی ذات کو فنا کرتا ہوں شیکسپیر ورڈزور تھ فیض اور منٹو کی دنیاؤں میں۔ یہ ممکن ہے کہ فنکار ولایت کے مقام کو پہنچ جائے تو زینہ اولاد کے لیے میں اس سے سفارش کراؤں۔ لیکن لوریوں کے لیے تو مجھے اسی فنکار کی طرف رجوع ہونا پڑے گا جو گیتوں کے ہار بنتا ہے۔ ذرا ورڈزور تھ اور فراق کو دیکھیے۔ کبھی کبھی تو تخیل اس مقام پر پہنچتا ہے جو روحانی مکاشفہ کا مقام ہے لیکن شاعری کی قیمت پر انھیں زردان کا سودا پسند نہیں۔ رسول اللہ کی طرح معراج سے پھر زمین کی طرف لوٹ آتے ہیں۔ راں بونے بھی الفاظ کے ذریعہ حقیقتِ مطلق کے عرفان کی کوشش کی تھی۔ انجام ہمیں معلوم ہے۔ ”جوئیں دیکھنے والیاں“ آج بھی اس کا سب سے درد انگیز تخلیقی کارنامہ ہے۔ منٹو کی طرف نظر کیجیے۔ آنکھوں میں عرفان کی چمک اور دل میں ہڈیوں کو پگھلا دینے والے ماورائی کرب کی آگ ہے۔ حسن عسکری

اور نڈافاضلی ایک دانستہ اور دوسرا شاید نادانستہ طور پر، منٹو کو صوفی کہہ گئے۔ بات صوفی صدی درست ہے۔ لیکن آرٹ کا معجزہ دیکھیے۔ مسیح کی درد مندی اور بدھ کے کرونا کا اظہار منٹو کے یہاں کہاں ہوا ہے؟ سو گندھی کی کھولی میں۔ الفاظ کے ذریعہ راں بو حقیقت مطلق کو نہ پاسکا۔ غیر شخصی آرٹ کے طریقہ کار کے ذریعہ منٹو جان گیا کہ نفی ذات کا اعلیٰ ترین مقام کونسا ہے۔ فن کی DYNAMICS بھی اتنی ہی اہم ہیں جتنے کہ سلوک کے مداراج: صوفی اور شاعر دونوں مدرسہ سے باہر نکل کر تجربہ کی آگ میں جلتے ہیں اور آگ کو گلزار میں بدلتے ہیں۔ ہمارے دور کا المیہ دیکھیے کہ فنکار نہ صرف مدرسوں میں داخل ہوئے بلکہ فن کے آداب چھوڑ کے مدرسہ کے آداب اپنائے۔ مدرسہ کی دنیا ریڈر شپ، سکا لرشپ، پی ایچ ڈی کے مقالوں اور ہیڈ آف دی ڈپارٹمنٹ کی نثری نظموں پر وجد کرنے کی دنیا ہے اور فن کی دنیا سوز و ساز و درد و داغ۔ اس بانورے کی دنیا جو کہانی کا مسودہ لیے شراب کی ایک بوتل کے لیے چودھریوں کے آستانوں کی خاک چھانتا پھرتا ہے۔ فن کا رومانی اور فنکار کا بوہیمین تصور مجھے پسند ہے۔ وہ آدمی مجھے پسند ہے جو خلعتِ شاہانہ اور دستارِ فضیلت کی دنیا میں ہتھیلی پر سر رکھ کر بات کرتا ہے۔ بعینہ اس بچہ کی مانند جو ملبوساتِ فاخرہ کے ڈھیر پر برہنہ رہنے پر اڑ گیا ہو۔ سرخ ہو یا سبز، زرد ہو یا کیسری وردی پوشی سے انکار فنکار کی تخلیقی شخصیت کو زیب دیتا ہے۔ ہماری دنیا نے فنکار کو ”ہموار“ کرنے کے بے شمار ہتھکنڈے ایجاد کیے ہیں خوش نصیب ہے وہ آدمی جو اپنی نظر کی انفرادیت اور تخیل کی پاکیزگی کو محفوظ کر لے۔ مدرسہ زندہ ادبی تصورات اور توانا تخلیقی رجحانات کے ساتھ کیا سلوک کرتا ہے وہ آپ دیکھنا چاہیں تو ہماری تنقید پر نظر کیجئے۔ علامت اور اسطورا ابھی جوان بھی نہیں ہونے پائے تھے کہ چاک کے غبار میں اُن کی سانس اکھڑ گئی۔ کیلیے سکوں کی باس آنے لگی ہے ان لفظوں سے۔ بہت سے نقاد شاعر بھی ہیں لیکن اُن کی تنقیدیں وہی مولا بخش ہاتھی کی انڈر کھی چال چلتی ہیں جو اُن جتنے ور بزرگوں کا خاصہ ہے جو سوئٹ سے سر پر گھاس ڈالتے ہیں۔ کیا ڈرائیڈن کا لرج درڈوڑ تھ، شیلی، آرنلڈ، ایللیٹ اور حالی نے جو نقاد و فنکار دونوں تھے ادب اور آرٹ کے مسائل پر اسی انداز سے غور کیا تھا جس انداز سے ہمارے احباب لکھ رہے ہیں؟ پتہ نہیں کون سے جلالی بزرگ کی بددعا ہے کہ ہمارے یہاں جو بھی نقاد پیدا ہوتا ہے بقراط ہی پیدا ہوتا ہے۔ ادب کو ادب کے طور پر اور ادب کو ادب کے حوالے سے سمجھنے کی تو ہم صلاحیت ہی گنوا بیٹھے ہیں۔ اقتصادیات اور سماجیات کا غلبہ کم ہوا تو نفسیات اور انتھروپولوجی نے دھاوا بولا۔ ہمارا دور علم کے پھنداؤ کا دور ہے۔ POPULARIZERS نے فلسفہ اور نفسیات کو اتنا ہی عام کر دیا ہے جتنا کہ پکوان کی کتابوں نے مغلائی کھانوں کو ہر گنوار جب مرغِ مسلم کھانے لگے تو مہذب آدمی اپنے دسترخوان پر چٹخارے اور دکھاوے کا اہتمام نہیں کرتے WHOLE SOMENESS پر زیادہ اصرار کرتے ہیں۔ یہی محولہ بالا انگریزی لفظ جسے کاتبوں کے خوف سے دوسری بار لکھنے کی ہمت نہیں کرتا ادبی نقاد کا حصن حصین ہے کہ ادبی نقاد مذاقِ سخن کو سنوارنے کا جو کام کرتا ہے وہ فلسفہ کے پروفیسروں اور نفسیات کے ماہروں کے بس کا روگ نہیں۔ علمائے کبار یہ بتا سکتے ہیں کہ اقبال کے فوق الانسان کے تصور کے عناصر ترکیبی کے ماخذات کیا ہیں۔ ادبی نقاد یہ بتاتا ہے کہ اقبال کی شاعری اگر قابلِ قبول ہے تو وہ فوق الانسان کے تصور کی وجہ سے ہے یا اس کے باوصف۔ ادبی نقاد کا اہم کارنامہ یہی ہوتا ہے کہ وہ اپنی

ناقدانہ بصیرت سے ایک فنکار یا فن پارے میں یا توازن سر نو دل چسپی پیدا کرتا ہے یا جو دل چسپی لوگوں کو ہوتی ہے اسے برقرار رکھتا ہے اور اسے نئی تازگی وسعت اور شدت بخشتا ہے۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جب نقاد کی نظر ادب پر مرکوز ہو۔ ہمارے نقاد نظر کو پریشان کرتے ہیں۔ ایک فنکار کو دوسرے فنکار کے حوالے سے نہیں بلکہ فلسفی کے حوالے سے پڑھتے ہیں۔ فیض کی غنائیت کو عظمت اللہ خان، اختر شیرانی، حفیظ جالندھری یا دوسرے مشرقی اور مغربی غنائی شاعروں کی روشنی میں پرکھنے اور اس کی امتیازی صفات کی نشاندہی کرنے کی بجائے وہ یہ دیکھتے ہیں کہ فیض میں مارکسزم اور روح عصر کی ترجمانی کیسی ہے۔ یہ کام آسان ہے کہ سیاسی پمفلٹ، عصری مارنخ، اور افکار و تصورات کی مقبول عام کتابیں پڑھنا اتنا مشکل نہیں جتنا کہ عظیم فنکاروں کے عظیم تخلیقی کارناموں کا جزر و سر اور تنقیدی مطالعہ کرنا۔ تنقید میں علم سے زیادہ بصیرت اور ذہانت سے زیادہ دانشمندی کی قیمت ہے اور یہی وہ نکتہ ہے جس سے نہ تو ہمارے معلم نقاد واقف ہیں نہ ریڈیو اور جرنلزم کے چرب زبان صحافی نقاد۔ اس میں شک نہیں کہ تنقید کا دوسرے دانشورانہ علوم سے گہرا تعلق ہے لیکن اگر نقاد کے قدم ادب کی سرزمین پر مضبوطی سے جمے ہوئے نہیں ہیں تو فلسفہ نفسیات اور انتھروپولوجی کی فضاؤں میں پرواز پر خطر ہے کہ اُن علوم کے سورج کی تپش سے فن پارے موم کے نازک کھلونوں کی مانند پکھل جاتے ہیں اور اپنا ہیئتی حسن کھو کر ایک ایسے ملغوبہ کی شکل اختیار کر لیتے ہیں جسے آسانی سے نقاد کے نفسیاتی یا کسی اور نظریاتی تصور کے پے میں ڈھالا جاسکتا ہے۔ یہ افسوس کی بات ہے کہ جدیدیت بھی ہمارے نقادوں کے اس بنیادی رویہ میں کوئی خاطر خواہ تبدیلی پیدا نہیں کر سکی۔ پہلے نقاد خیال کی دُم پکڑ کر پیداواری رشتوں کے کھیت کھلیانوں میں دوڑتا تھا اور اب وہ علامت کی انگلی پکڑ کر اجتماعی لاشعور کے اندھیرے پانیوں میں ہاتھ پیر مارتا ہے۔ کبھی وہ یہ دیکھنے کی کوشش نہیں کرتا کہ علامت تو خیر ہے نظم میں لیکن نظم نظم بھی ہے یا نہیں۔ نظم میں سورج صحرا اور جنگل دیکھ کر ہی نقاد خوش ہو لیتا ہے کہ چلو ایک آرکی ٹائپ ہاتھ آیا۔ پھر وہ نظم پر قناعت نہیں کرتا۔ صحرا کی خاک چھانتا پھرتا ہے یا انتھروپولوجی کے پرچہ جنگلوں کی ڈالیوں میں الجھ جاتا ہے ہماری اکثر جدید تنقیدی تحریروں میں گجنگ کا وہ عالم ہے کہ ترقی پسند بقراط ممتاز حسین کی نثر گلشن بے خار معلوم ہوتی ہے۔ ایک زبردست کنفیوژن ہے جو CHAOS میں پرواز کرنے کے لیے پر تو لٹا نظر آتا ہے۔ یا پھر فلسفہ کے جسم پر سرد انگلیوں کا نامرادانہ مساس ہے جسے دیکھ کر پھریریاں آتی ہیں۔ بھلا ان و طیروں کا جدیدیت سے کیا سروکار۔ ذرا دیکھیے تو سہی کہ طباع اور خلاق ذہنوں نے مغرب میں تنقید کی زبان اور اسلوب کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ ہم سے حالی کی نثر بھی بن نہیں پڑتی۔ محمود گادان کی نثر لکھتے ہیں۔ منشی گیری کا دوسرا نتیجہ کیا نکلتا۔

ہمارے یہاں شاعری میں ہیئت کے دل چسپ تجربات ہوئے ہیں جن کی وقعت کو کم کرنا پسند نہیں کرتا لیکن ابھی تک ہمارے سامنے شاعری کا کوئی ایسا مستند فارم نہیں آیا جو جدید دور کی حسی زندگی کے فنکارانہ اظہار کی روایت بن سکے۔ جدیدیت گرد و پیش کی نئی دنیا کو شعری استعارے میں بدلنے کا نام ہے۔ یعنی ہوائی جہاز محض بطور شے کے شاعری میں موجود نہ ہو شعری استعارے کا ایک ایسا تخلیقی سرچشمہ بن جائے جو پورے لسانی ڈھانچے یعنی اسامیات اور افعال تک کو متاثر کرے۔ ہم یہ کام نہیں کر سکے ہیں۔ ڈانٹے کے فلورنس، بادلیر کے پیرس اور ایلینٹ

کے لندن کی مانند کیا ہم کسی شاعر کے یہاں دہلی، بمبئی اور کلکتہ کی شناخت کر سکتے ہیں۔ سچ یہ ہے کہ ہماری شاعری شاعرانہ موضوعات کی حلقہ بگوشی سے ہنوز آزاد نہیں ہو سکی۔ وہ جو کرخت بد صورت اور غیر شاعرانہ ہے یعنی ہمارا دھواں آلود، غبار آلود پر شور صنعتی تمدن، ابھی تک شعری تخیل کی زد میں نہیں آیا۔ اکثر اس تمدن سے برکشتگی ایسا نوستالجیا پیدا کرتی ہے جو زرعی تمدن کی شاداب فضاؤں میں شاعرانہ موضوعات سمجھاتا ہے۔ بمبئی کی زندگی کو پیش کرنے کے لیے منٹو نے ایک نئے اسلوب سے کام لیا۔ کرشن چندر کا شاعرانہ اور خلیل جبران کا پیغمبرانہ اسلوب شہری زندگی کی ترجمانی کے لیے مناسب نہیں ہے۔ جدید افسانہ اس معنی میں رجعت قہقہری ہے۔ مکاشفہ کی زبان پیغمبروں کو زیب دیتی ہے لیکن میں اس گاؤں میں ٹھہرنا پسند نہیں کرتا جہاں کا ہر آدمی خود کو پیغمبر سمجھتا ہو۔ تلاش ذات بہت بڑی چیز ہے لیکن ایلٹ کی طرح مجھے بھی اس منظر سے ہول آتا ہے کہ ایک جم غفیر تلاش ذات میں سرگرداں ہو۔ ادب نہ وہ مسجد ہے جس میں تبلیغی مولویوں کا اجتماع ہے نہ وہ خانقاہ جس کا ہر آدمی مجاہدہ اور مکاشفہ میں مشغول ہو۔ فنکار میرے نزدیک اُن اساطیر کا معنی ہوتا ہے جنہیں معاشرہ جنم دیتا ہے۔ میں اسے گیتوں کا بُنے والا، بھجن اور کیرتن گانے والا، حماسہ سرا اور BARD اندھا گویا اور آوارہ گرد، داستان گو، رنگ بھومی کا اداکار اور لفظوں کا جادوگر دیکھنا زیادہ پسند کرتا ہوں۔ ایسے لوگ مدرسوں میں نہیں، چوپالوں، چوراہوں اور بازاروں میں پیدا ہوتے ہیں۔

آپ کا تیسرا سوال تنہائی کے بارے میں ہے یعنی آیا تنہائی کا احساس صرف صنعتی پھیلاؤ کا ردِ عمل ہے یا یہ ایک تخلیقی ذہن کا ایسا ردِ عمل ہے جس کا سماجی نظاموں سے محض نسبتی تعلق ہے؟ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ ہم علامت پر زیادہ غور کرتے ہیں علامتی شاعری پر کم۔ تجریدی تصورات پر مفکرانہ غور و خوض کی میرے دل میں بڑی قدر ہے لیکن میں اپنے حدود سے اچھی طرح واقف ہوں۔ فلسفیانہ فکر کی صلاحیت سے میں یک قلم محروم ہوں۔ یعنی اگر کوئی مجھ سے کہے کہ عقل محض، عینیت، حُسن، اخلاق، مابعد الطبیعیات پر کچھ ارشاد فرماؤں تو ڈیڑھ منٹ بعد میری صورت رونی ہو جاتی ہے۔ وہ جنہیں فلسفہ سے رغبت ہے ان کے کارناموں کا میرے دل پر بڑا گہرا اثر ہے لیکن ان کی جوتیوں میں پیر ڈالنے کی نہ مجھ میں ہمت پیدا ہوئی نہ صلاحیت۔ میں جو نہیں ہوں وہ بتانے کی میں نے کبھی کوشش نہیں کی۔ اس سے پیشتر کہ آپ اسے میری اخلاقی خوبی سمجھیں مجھے عرض کرنے دیجئے کہ مجھے اس کی ضرورت ہی پیش نہیں آئی۔ اپنی ذہنی سرگرمی کے لیے میں نے جو دائرہ عمل پسند کیا وہ ادبی تنقید کا تھا اور ادبی تنقید کے لیے فلسفیانہ فکر ایک اضافی صفت ہو سکتی ہے، لازمہ نہیں۔ ادبی تنقید وسیع ادبی مطالعہ پر مبنی ادبی بصیرت پر ادب پاروں کی پرکھ کا کام کرتی ہے۔ وہ زبان جس کا ادب میں استعمال ہوتا ہے۔ اس کی خوبیوں اور خامیوں کی نشاندہی کرنے کے لیے جس طرح ماہر لسانیات ہونا ضروری نہیں، اسی طرح وہ خیال جس کا فن پارے میں بیان ہوتا ہے اس کی پرکھ کے لیے فلسفی ہونا ضروری نہیں۔ دنیا کے بڑے نقادوں کو ہم نقاد ہی کہتے ہیں۔ فلسفی نہیں۔ سب نقادوں میں سب سے زیادہ مابعد الطبیعیات کا لرج نے پڑھی لیکن اس مطالعہ سے اس کی تنقید اور شاعری کو نقصان ہی ہوا فائدہ نہیں اسی لیے ایلٹ نے کہا تھا کہ جب شاعری کی دیوی اس پر مہربان ہوگئی تو اس کے لیے بہتر تھا کہ وہ مابعد الطبیعیات کی

بجائے سیروساحت کی کتابیں پڑھتا کہ کوئی واقعہ، کوئی منظر، کوئی امیج اسے تخلیقی طور پر کام لگتا۔ بعض ایسے بھی فلسفی ہوئے ہیں جو ادبی نقاد بھی مانے گئے ہیں مثلاً سنتایانا لیکن انھیں ادبی تنقید کے صدر نشینوں میں کم ہی جگہ ملی ہے۔ ایلٹ کو مذہب اور فلسفہ دونوں سے رغبت تھی لیکن اس کے ذہنی ڈسپلن کو دیکھیے کہ ادبی تنقید میں فلسفہ اور تھیولوجی نہ ہونے کے برابر ہے۔ یہی چیز ایلٹ کو آرنلڈ سے ممتاز کرتی ہے کیونکہ آرنلڈ کے یہاں ادب آرٹ مذہب اور کلچر پر رسکن اور کارلائل کی طرح فرہ فرہ باتیں بہت ہیں، ادیب، ادبی فینومینا، اور ادب پاروں پر تنقید بہت ہی کم۔ بڑے نقاد تو ڈرائیڈن، جانسن، کالرج، ایلٹ اور حالی ہی ہیں جو حسن ادب کا تماشا کرنے کے آداب سے واقف ہیں۔ ہماری تنقید میں سطحی قسم کا فلسفیانہ رعب و داب محض نمائشی ہے اور اس نے تنقید کو ناقابل برداشت حد تک سناہری کا کارخانہ بنا رکھا ہے۔ ادب میں تنہائی کا مسئلہ بھی ایسا ہی مسئلہ ہے جسے ادب سے الگ کر کے ایک تجریدی تصویر کی شکل دی گئی ہے۔ ادب فی الحقیقت وہ کام کرتا ہے جو فلسفہ اور دیگر علوم کے حیطہ اختیار میں نہیں۔ یعنی وہ احساس کو اس کی تمام نزاکتوں اور گھلتے ملتے رنگوں کے ساتھ پیش کرتا ہے، اسی لیے ادب میں پیش کردہ جذبات کی سائنسی درجہ بندی ممکن نہیں۔ ایک شعر میں ایک شاعر ایک احساس کو پیش کرتا ہے جو اس کا اپنا ہے اور ایک مخصوص لمحہ کے لیے ہی اس کا ہے اور وہ لمحہ گزر جانے کے بعد بعینہ اسی صورت میں اس احساس کی بازیافت خود اس کے لیے ممکن نہیں۔ جو احساس بیان ہوتا ہے اس کی درجہ بندی اس لیے بھی ممکن نہیں کہ شعر کا میڈیم، یعنی زبان اور الفاظ، الفاظ کے استعاراتی اور علامتی معنی، ان کی آوازیں اور شعر کا آہنگ، سب باہم مل کر نہ صرف احساس کی لطیف سے لطیف لرزشوں کو گرفت میں لاتے ہیں بلکہ اس کی توسیع بھی کرتے ہیں، جو معنوی بھی ہوتی ہے اور حسی بھی۔

میر کا شعر ہے:

یک بیاباں برنگ صورتِ جرس
مجھ پہ ہے بیکسی و تنہائی

غالب کا شعر ہے:

کاؤ کاؤ و سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

صرف الفاظ ہی نے ایک احساس کو بیابانی اور دوسرے کو شہری URBANE بنا دیا ہے۔ ایک میں ہول آفرین بے گسی ہے دوسرے میں جہد و عمل۔ کاؤ کاؤ، صبح کرنا شام کا، جوئے شیر کا لانا، اور سخت جانی کے الفاظ میں صلابت حرکت اور عمل ہے جس کے ہوتے ہوئے تنہائی کا احساس اندر ہی اندر روح کی بھائیں بھائیں کرتی ہوئی ویران دیواروں کو چاٹ جانے والا زہر آگین احساس نہیں بن پاتا۔ میر کے یہاں بن پاتا ہے اور باولیٹر کی SPLEEN کی نظموں کی یاد دلاتا ہے۔ غالب کی بذلہ سخی جذبہ کو محصور کرتی ہے، اور جذبہ خوف و حیرت کی شدت کھو دیتا ہے۔ میر کے یہاں احساس صوت جرس کے استعمال میں ڈھل کر بیابانی وسعت اور ہیبت پیدا کرتا ہے۔ یہ اور ایسی بہت سی باتیں ان تمام شعروں کے متعلق کہی جاسکتی ہیں جن میں تنہائی کا بیان ہوا ہے ایسے تجزیہ کے

ذریعہ ہم احساس کی نوعیت کو سمجھنے کی بہتر استعداد پیدا کر سکیں گے۔ اس وقت ہمیں یہ بھی پتہ چلے گا کہ تنہائی، خلوت گزینی، دامن کشی، جلا وطنی، کے احساس میں کونسا نازک فرق ہے۔ شعر اور شاعر کے حوالے سے بات کی جائے تو حقیقی اور مصنوعی، مستعار اور طبعی، مرکزی اور ذیلی احساس کا فرق بھی واضح ہو جائے گا۔ ہم یہ بھی جان سکیں گے کہ آرٹ کا حسن کارانہ عمل جذبہ کو قابل برداشت اور المناک ہونے کے باوجود نشاط افزا بناتا ہے یا نہیں۔ میر کا شعر بیک وقت دل کو مسوس کر رکھ دیتا ہے اور دماغ کو محفوظ کرتا ہے۔ دل کو مسوسنے والی کیفیت غالب کے شعر میں نہیں۔ وہ تمام نظمیں جو دل کو مسوستی ہیں یا چر کے لگاتی ہیں لیکن ذہن کو جمالیاتی نشاط نہیں بخشتیں، آرٹ کے حسن کا رانہ عمل کی آنچ سے محروم ہیں اور اسی لیے ناقص ہیں۔ ایسی نظموں میں بیان شدہ تنہائی یا دل گرفتگی کے احساس پر فلسفیانہ نگہ بازیاں کرنے سے کیا حاصل۔ اس میں شک نہیں کہ تنہائی کا احساس صنعتی تمدن میں زیادہ شدید ہو گیا ہے کیونکہ آدمی اپنی مانوس وابستگیوں اور حیاتیاتی رشتوں سے کٹ گیا ہے۔ جدید ادب نے اس احساس کو بیان کر کے اپنے وقت کی ایک اہم جذباتی صورت حال کو گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے، لیکن یہ سمجھنا کہ محض تنہائی کا احساس اسکے بڑے آرٹ کی تخلیق کا ضامن ہے خوش فہمی ہے۔ احساس میں نہیں بلکہ احساس کے بیان میں فن کا حسن مضمر ہے۔ اگر محض خلوص سے کام چل جاتا تو نو جوانوں کے لکھے ہوئے عشقیہ نغمے عشقیہ شاعری کا عظیم کارنامہ ثابت ہوتے۔ آرٹ جذبہ کی تندی اور تیزی کا انکار نہیں کرتا بلکہ اس پر اختیار پانے کی کوشش کرتا ہے۔ اندرونی بھراؤ اور فارم کے نظم و ضبط کے TENSION سے عظیم آرٹ جنم لیتا ہے سازندہ جانتا ہے کہ مضرب کی ضرب کو قابو میں نہ رکھا گیا تو آہ کراہ میں اور کراہ چیخ میں بدل جائے گی جو ہسٹریا ہے یا پلکوں پر روکے ہوئے آنسو سبکی میں اور سبکی گریہ و آزاری میں بدل جائے گی جو رقت ہے۔

آپ کا چوتھا سوال تبلیغ و ترسیل اور اُن کے نہ ملنے کے بارے میں ہے۔ آج کل جن مسائل کے بارے میں میں بات چیت کرنا اور سوچنا پسند نہیں کرتا، ان میں نثری نظم، لسانیاتی تنقید، اور ادب اور پروپیگنڈے کے مسائل پیش پیش ہیں۔ اس مسئلہ پر پچاس صفحہ کا ایک پورا مضمون ”ضیق النفس اور بھونپو“ کے عنوان سے شیخون میں لکھ چکا ہوں۔ آپ میرے مضامین کے پچھلے عنوانات پر نہ جائیے۔ انھیں پڑھیے۔ عنوان کی پھبتی میں پچاس کتابوں کے مطالعہ کا بارود بھرا ہوتا ہے۔

ترقی پسندوں کا سب سے بڑا المیہ یہ تھا کہ انھوں نے ادب کو پروپیگنڈا سمجھا اور اس سے پروپیگنڈے کا کام لیا۔ یہ ادب کی جمالیاتی قدروں کی نئی تاویل یا تفسیر نہیں تھی نہ ہی اُن سے انحراف تھا، بلکہ اُن کا VULGARIZATION تھا۔ ادب میں تادیب، تلقین، تعلیم اور ترغیب کے عناصر ہوتے ہیں بعینہ اسی طرح جس طرح عورت میں مرد اور مرد میں عورت کی بایولوجیکل خصوصیات ہوتی ہیں عورت کا بطور مرد کے استعمال PERVERSION ہے۔ معمولی لکھنے والے ادب کے کسی ایک عنصر کو سب کچھ سمجھ کر اسے واحد طریقہ کار کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ ہورلیس اور ڈرائیڈن اور تمام نوکلاسیکی ادیب جانتے ہیں کہ ادب کا کام تعلیم دینا ہے لیکن پر نشاط طریقہ پر۔ اب یہ جمالیاتی نشاط و مسرت کی میخ نے ادب کو کبھی بھی معلما نہ سطح پر گرنے نہیں دیا۔ یعنی ایک تناؤ

پیدا ہو گیا۔ تعلیم و نشاط کے بیچ اور ہر بڑے شاعر حسی کہ شبلی کی بھی کوشش یہی رہی کہ شاعری مفکرانہ اور دانشمندانہ ہونے کے باوصف معلمانہ یا DIDACTIC نہ بنے۔ ترقی پسندوں نے اس تناؤ کو ختم کر دیا اور ایک کے حق میں فیصلہ کر بیٹھے۔ فی الحقیقت فنکارانہ تناؤ میں جینے کے کیا معنی ہوتے ہیں وہ ترقی پسندوں نے جانے ہی نہیں، کہ ان کے لیے دنیا کے دوسرے TENSIONS کی کمی نہیں تھی۔ ایلٹ جیسا غالی علامت پسند شاعر بھی جب ڈاکٹر اور ڈاکٹر ائن کی بات کرتا ہے تو ٹرانسکی کا ہم نوا ہو جاتا ہے۔ یعنی ذرا سوچئے تو سہی کہ شاعری کو سماجی طور پر معنی خیز بنانے کے باوجود اسے فلسفہ اور سیاست کی داسی نہ بنانے کی حکمت عملی کے دوران وہ کیسی فنکارانہ کشمکش سے گزرا ہوگا۔ ترقی پسند تو اتنے سہل نگار تھے کہ سماجی ادب اور پارٹی لٹریچر میں بھی فرق کرنے کی زحمت اٹھانا نہیں چاہتے تھے۔ ادبی رجحانات ہمیشہ جدلیاتی عمل کے ذریعہ پروان چڑھتے ہیں۔ میں نے اوپر جذبہ اور فارم کے تناؤ کا ذکر کیا ہے۔ ایسا ہی تناؤ شخصی اور غیر شخصی آرٹ میں ہوتا ہے۔ سماجی ادب اور خالص ادب میں ہوتا ہے۔ ادب میں سماج چاہیے، ادب میں سماج نہیں چاہیے۔ اس پیکار سے وہ ادب جنم لیتا ہے جس میں سماج ہوتا ہے لیکن ادب ادب ہی رہتا ہے۔ ترقی پسندوں نے حتمی فیصلہ کر لیا کہ ادب میں سماج چاہیے تو سماج تو آلتی پالتی مار کر بیٹھ گیا لیکن ادب سٹ سٹا کر محض حسن بیان بن گیا۔ حالانکہ حسن بیان بھی ادب میں اسی وقت پیدا ہوتا ہے جب ادب سے سماجی حقائق کے محض بیان یا صحافتی بیان کا نہیں بلکہ انکشاف کا کام لیا جائے۔ محض بیان کا کام لیں گے تو تخلیقی ادب اپنی سب سے بڑی طاقت یعنی قوتِ ایجاد ہی سے محروم ہو جائے گا۔

پروپیگنڈا کا لفظ ترقی پسندوں کے ہاتھوں نہیں کہ بہر حال وہ تو شاعر و ادیب تھے بلکہ سیاست دانوں کے ذریعہ اس قدر بدنام اور نفرت انگیز بن چکا ہے کہ ادب آرٹ اور تہذیب کے معاملات پر غور کرتے وقت اب لوگ اس کا استعمال تک کرنا پسند نہیں کرتے۔ پروپیگنڈا تعلیمی اخلاقی، اور سماجی مقصدیت والے ادب کا بدل نہیں ہے بلکہ اس کی بگڑی ہوئی شکل ہے۔ جدید ریاست کے پاس غیر معمولی اقتدار آنے کے بعد پروپیگنڈا فرد کی انفرادیت کو توڑنے کا سب سے مکروہ ذریعہ بن گیا ہے، اور فنکار کو جو چیز سب سے زیادہ عزیز ہوتی ہے وہ اس کی انفرادیت ہے۔ وہ گرد و پیش کی اشیا کو اپنی آنکھوں سے دیکھنا چاہتا ہے، دوسروں کی بخشی ہوئی نظر سے نہیں۔ پھر شاعری کا تعلق سچائی سے ہے۔ وہ سچائی جسے فنکار کی آنکھ بے نقاب کرتی ہے۔ وہ ایک خاص لمحہ میں شفق کو دیکھتا ہے اور اسے گلستاں پر آگ برستی دکھائی دیتی ہے۔ فی الحقیقت ایسا ہوتا نہیں۔ لیکن وہ جو بات کہہ رہا ہے وہ جھوٹ نہیں ہے۔ فریب نظر بھی نہیں ہے، بلکہ ایک مخصوص صورتِ حال میں ایک منفرد نظر کا سچا مشاہدہ ہے۔ جب وہ کہتا ہے کہ

سورہی ہے گھنے درختوں پر

چاندنی کی تھکی ہوئی آواز

تو ہم جانتے ہیں کہ وہ جھوٹ نہیں کہہ رہا حالانکہ ہم جانتے ہیں کہ چاندنی کی آواز نہیں ہوتی۔ لیکن شاعر تمام حقیقتوں کی اصل کو دیکھتا ہے۔ اس کا سب سے بڑا کارنامہ ANALYSIS نہیں SYNTHESIS ہے، اس لیے پھر کا دل چیرنے پر خورشید کا لہو ٹپکنے کے نظارے پر ہم حیران نہیں ہوتے۔ کائنات کی آخری حقیقت اگر محض توانائی ہے

تو کثرت فریب نظر ہے اور وحدت اصل حقیقت، پھر تو وہی نظر گراں مایہ نظر ہے جو قصص صاعقات اور گریہ شبنم اور آتش گل، اور آواز کے دھپک کا مشاہدہ کر سکے کہ یہ وہ حقائق ہیں جنہیں ہم احساس کی دنیا میں دیکھتے ہیں ورنہ ہم جانتے ہیں کہ خارج کی دنیا میں جس کا بیان سائنس کرتی ہے بجلی، اور شبنم، اور پھول اور آواز کی کیا حقیقت ہے۔ آنکھ بند ہوتے ہی تماشا خواب و خیال بن جاتا ہے تو اصل چیز وہ آنکھ ہے جو تماشا کرتی ہے۔ یہ آنکھ چیزوں کو اپنے حقیقی رشتوں میں دیکھتی ہے۔ اسی لیے سائنس کی حقیقت اس کے لیے قابل قبول نہیں ہوتی۔ سائنس کی اتنی زبردست تحقیقات کے باوجود کائنات پر اسرار ہی ہے اور سائنس کی دنیا میں رہنے کے باوجود فنکار اس رجائیت کو قبول نہیں کر سکا جس کا کسی زمانے میں فلسفہ سائنس دعویٰ کرتا تھا۔ کہنے کا مطلب یہ کہ شاعری جو علم بخشی ہے وہ سچا ہے کہ اس کا تعلق آدمی کی حواس کی دنیا سے ہے اور آدمی حواس کے ذریعہ ہی خارج کی دنیا کا عرفان حاصل کرتا ہے۔ پروپیگنڈا جھوٹ کا بھی ہو سکتا ہے اور عموماً جھوٹ ہی کا ہوتا ہے کہ جو بات سچ نہیں ہوتی اسے بار بار کہنا پڑتا ہے اور نفاذ بجا کر کہنا پڑتا ہے۔ شاعری کی بات بظاہر جھوٹ نظر آتی ہے لیکن سچ ہوتی ہے۔ پروپیگنڈے کی بات بظاہر سچ نظر آتی ہے لیکن جھوٹ ہوتی ہے۔ جب کبیر کہتا ہے کہ رام اور رحیم ایک ہیں تو بظاہر یعنی ظاہر پرستوں کو اس کی بات جھوٹ معلوم ہوتی ہے لیکن حقیقت میں سچ ہے۔ بھارتی کرن کے پروپیگنڈسٹ جب کہتے ہیں کہ ہندوستانی مسلمان ہندوستانی نہیں ہیں تو ظاہر پرستوں کو بات درست معلوم ہوتی ہے اور دائرہ مسجد اور رسم الخط سب بدیسی معلوم ہوتا ہے، لیکن ہم جانتے ہیں کہ یہ بات جھوٹ ہے۔ وہ آدمی جو دور دراز ملکوں میں عیسائی مذہب کی تبلیغ کرتا ہے ممکن ہے بڑا کام کر رہا ہو لیکن وہ جارج ہربرٹ، ڈن، ملٹن اور ایلین سے جو عیسائی شاعری کرتے ہیں مختلف آدمی ہے۔ یہ ممکن ہے کہ جارج ہربرٹ اور ایلین دونوں میسنری کام پر روانہ ہوں اور یہ کام انہیں شاعری سے زیادہ اہم نظر آئے لیکن یہ حقیقت ہے کہ شاعری اور جس قسم کی شاعری انہوں نے لکھی تبلیغ کے کام کے لیے موزوں ثابت نہیں ہو۔ انہیں نثر ہی سے کام لینا پڑے گا اور مذہب کے مبادیات کی آسان زبان میں تبلیغ کرنا ہوگی۔ ان کی شاعری ان کی روحانی داروگیر کی کہانی ہے۔ اور داروگیر، اپنی ذات سے پیکار، شاعری کا جوہر اور تبلیغ کے لیے زہر ہلاہل ہے۔ اسی لیے عموماً ایک سوال یہ بھی کیا جاتا ہے، اور اس سوال سے سر دست میں الجھنے کی کوشش نہیں کروں کہ آیا احتجاج بنیادی طور پر شعری رویہ ہے یا نثری؟ کہنے کا مطلب صرف یہ کہ شاعری جو اپنی اصل میں ایک منفرد شخصیت کے منفرد احساس کی ترجمانی کا کام کرتی رہی ہے شاید بطور ذریعہ تبلیغ کے اس وقت تک بہت کام نہ آ سکے جب تک اسے احساس کی کش مکش اور تخلیقی تخیل کے پیچیدہ عمل سے نجات دلا کر نثر و خطابت کی سطح پر نہ لایا جائے۔ لیکن یہ ایک بحث طلب نکتہ ہے۔

لیکن میں سوچ رہا ہوں کہ کہیں تبلیغ و ترسیل سے آپ کا مطلب ابلاغ اور ترسیل تو نہیں ہے۔ اگر ہے تو میں اس مسئلہ پر زیادہ نہیں لکھوں۔ میں ادب میں کمیونی کیشن کا قائل ہوں لیکن یہ نہیں مانتا کہ نظم کسی ایک پیغام، یا ایک معنی یا ایک ایسا خیال جس کو نثر میں بیان کیا جاسکے کی ترسیل کرتی ہے۔ کر سکتی ہے اور کرتی بھی رہی ہے لیکن یہ لوازمات شعر میں سے نہیں ہے۔ خیالات کی پیش کش ضرب الامثال اور ADAGES کی صورت میں ہوتی ہے

لیکن ایسی اخلاقی یا تعلیمی شاعری اس شاعری سے بہت مختلف ہے جس کا ہر لفظ ایک پہلو دار تجربہ کے رگ وریشہ کو سنبھالے ہوتا ہے۔ نظم میں کسی خیال کی ڈوری کو تھام کر چلنے کی عادت قاری کو تہہ دار اور پیچیدہ شاعری سے لطف اندوز ہونے کی راہ میں حائل ہوتی ہے۔ نظم وہی ہوتی ہے جو کچھ کہہ رہی ہے اور جو کچھ وہ کہتی ہے وہ محض لفظوں کے لغوی معنوں کے حوالے سے نہیں کہتی بلکہ اُن آوازوں کے ذریعہ بھی کہتی ہے جو ایک مخصوص عروضی نظام کے تاروں پر لفظوں کے تھرکنے سے پیدا ہوتی ہیں۔ نظم کی ہڈی سے معنی کا گودا نکالنے کی ایک دل چسپ مثال آرکی بالڈ میکلیش نے دی ہے۔ ایک بڑے عالم نے ایک بار فرمایا کہ ارنسٹ ہمیو گولے کی ناول بوڑھا آدمی اور سمندر سے جو خیال قاری اخذ کرتا ہے وہ ساٹھ ہزار لفظوں اور کم از کم ایک گھنٹہ کے مطالعہ کے بعد اسے ملتا ہے۔ یہی خیال ایک ماہر مصوّر کی تصویر سے آدمی چند منٹ کے مشاہدے کے بعد حاصل کر سکتا ہے۔ میکلیش نے بتایا ہے کہ یہ ایسی ہی بات ہے جیسی کہ کوئی ذورے کی اُن تصویروں سے جو ڈانٹے کے جہنم کا نقشہ کھینچتی ہیں ڈانٹے کے نظام افکار سے واقف ہونے کی بات کرے۔ بڑے ادب پاروں کے ”خیالات“ سے واقفیت پیدا کرنے کی سنابری ہمارے کمرشل اور افادیت پسند کلچر کا عطیہ ہے۔ میں نے اُن بچوں کو دیکھا ہے جو کامک میں کاراموزوف، جرم و سزا، اور ہملت کی مصوّر کہانیاں پڑھتے تھے۔ جب میں نے ناک بھنوں چڑھائی تو والدین نے فرمایا کہ کیا مضائقہ ہے اگر کامک کے ذریعہ ہی بچے عظیم شہکاروں سے واقف ہو جائیں۔ میں نے جزبہ ہو کر کہا کہ کیا ضروری ہے کہ بچے اس عمر میں عظیم شہکاروں سے واقف ہی ہوں۔ اُن کا زمانہ تخیل اور فناسی کی دنیا میں جینے کا زمانہ ہے۔ پھر یہ وقت لوٹ کر نہیں آئے گا اور ایک خاص عمر کو پہنچ کر اُن سے حاتم طائی اور الف لیلہ کا پڑھنا مشکل ہو جائے گا۔ دوسری بات یہ کہ جرم و سزا اور ہملت میں اُن کی دل چسپی قتل اور انتقام میں زیادہ ہوتی ہے کیونکہ کمرشل کامک انہی پہلوؤں کو سنسنی خیز بنا کر دولت بٹورتا ہے۔ انصافی کتابوں کی تدوین کے سلسلہ میں بھی میرا باب حل و عقد سے اسی مسئلہ پر جھگڑا تھا۔ وہ غیر دل چسپ اخلاقی کہانیاں رکھنا چاہتے تھے جب کہ میں ایسی دل چسپ کہانیوں پر اصرار کرتا تھا جو تخیل حیرت اور تجسس کے جذبہ کو ہمیز کرتی ہوں اگر بچوں کا تخیل ہی گھٹل رہا تو اخلاقی تعلیمات بھی اپنا کام نہیں کر سکیں۔ بیوروکریٹ ذہن بھی ہوتا ہے، نستعلیق بھی، اپنے فرائض سے آگاہ اور اخلاقی اصولوں سے واقف بھی، لیکن عموماً غیر تخیلی آدمی ہوتا ہے اس لیے دوسروں کے مصائب اور تکالیف کا اندازہ نہیں کر سکتا نہ دوسروں کی ضرورتوں کو سمجھ سکتا ہے۔ شعروادب کا مطالعہ اسی لیے ضروری ہے کہ وہ دوسروں کے جذباتی مسائل کا عرفان عطا کرتے ہیں اور انسان کو بہتر طور پر سمجھنے کے مواقع فراہم کرتے ہیں۔ ہماری معیاری دیکھنے کے بچوں کو جو اخلاقی تعلیمات ہم دیتے ہیں ان پر ہم خود عمل نہیں کرتے ورنہ سماج اتنا سڑا نہ مارتا اور دنیا اتنی ناقابل برداشت نہ ہوتی۔ بچوں کو ہم سکھاتے ہیں کہ باپ کا ادب کرنا چاہیے لیکن جس قسم کے باپ ہم نے پیدا کیے ہیں اُن کا ادب کرنے والے بچے غوث اور قطب ہو سکتے ہیں آدمی نہیں۔ تخیل کی قیمت پر اخلاقیات پر زور غیر تخیلی سماج کا کارنامہ ہے۔ یہ کارنامہ ترقی پسند نقادوں نے بھی انجام دیا ہے اور اعلیٰ ترین تخیلی نگارشات کو اس لیے درخور اعتنا نہیں سمجھا کہ وہ گھٹل طریقہ پر اخلاقی اور سماجی تعلیمات دینے سے دامن بچاتی ہیں۔ ترقی پسند نقاد کا کردار ایک سخت گیر ملا کا کردار ہی ہے جسے ادب کی سالمیت

سے زیادہ سماج کی صحت کا خیال کھائے جاتا ہے۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ یہ نقاد نظم سے خیال کو الگ کر کے اسے سماجی افادیت کی کسوٹی پر پرکھتے ہیں۔ یہ معلمانہ طریقہ ہے کہ معلم اس نظم کو پڑھانے سے قاصر ہوتا ہے جس کے خیال کو نظم سے الگ کر کے اپنی نثر میں وضاحت سے بیان نہ کر سکے۔ ہمارا دور معصومیت کے خاتمہ کا دور ہے۔ بقول محمد علوی:

منہ زبانی قرآن پڑھتے تھے
پہلے بچے بھی کتنے بوڑھے تھے

ادب کی طرف بھی ہم نے معصوم تحیر اور کھلنڈرے پن کا احساس گنوا دیا ہے۔ بقراط بنے بیٹھے ہیں۔ آپ کا پانچواں سوال ہے کہ جدید ادب کو ایک مدت تک معتب قرار دینے کے بعد ترقی پسند ناقد ادب سے ترقی پسندی کی توسیع قرار دیتے ہیں۔ اس میں نئے عرفان کو دخل ہے یا پسپائی کا اعتراف ہے۔ یہاں یہ بات یاد رکھیے کہ جدیدیت میں ایک لہر نئے ریڈیکلزم کی تھی اور ہے۔ اردو میں ہی نہیں بلکہ مغرب میں بھی۔ یہ ریڈیکلزم..... بہت ابھر کر سامنے نہیں آیا۔ لیکن اس کے وجود سے انکار تنقیدی دیانتداری نہیں ہے۔ جدیدیوں کا انحراف ترقی پسندوں کے پارٹی اور پروپیگنڈا لٹریچر کے خلاف تھا اور درست تھا۔ وہ ادب سے چند زیادہ معنی خیز کام لینا چاہتے تھے۔ پروپیگنڈا لٹریچر تو ادبی کام تک نہیں کرتا معنی خیز ادبی کام کی تو بات ہی جانے دیجئے۔ ادبی منصوبہ بندی فنکار کی انفرادیت اور آزادی پر پہرے بٹھاتی ہے، اور اس کے خلاف جدیدیوں کی بغاوت وقت کا مطالبہ تھی۔ پھر جن عقائد پر ترقی پسندی کی اساس تھی وہ بھی خرد شریف کے ورود مسعود کے بعد سالم نہیں رہے تھے۔ جدیدیت پر وجودیت کا اثر بھی گہرا تھا لیکن فنکار طبعاً یا سیت کے مقام میں بہت زیادہ نہیں رہتا۔ مغرب میں عیسائیت یا مارکسزم میں وجودیوں نے پناہ ڈھونڈی۔ کامیو جیسے لوگ، جو پناہیں تراشنا پسند نہیں کرتے، ایک ایسے ہیومنزم کے داعی بنے جس کی روایت صرف چند مضبوط اور برگزیدہ بزرگوں کے لیے ہی قابل قبول ہو سکتی ہے۔ عام آدمی اس روایت کو مشکل سے قبول کرتا ہے۔ پھر سارتر کا مارکسی ہیومنزم جس لبرل انقلابی کا تصور پیش کرتا ہے وہ بھی بہت تسکین بخش نہیں۔ لبرل انقلابی بننے سے آدمی کے روحانی اور مابعد الطبعیاتی مسائل کہاں حل ہوتے ہیں، اور یہ میں پہلے بتا چکا ہوں کہ سائنسی فلسفہ اور اس معنی میں نیا فلسفہ اور نئے عمرانی علوم رجائیت پیدا کرنے میں تاحال ناکام رہے ہیں۔ انسان کے بنیادی سوالات کا ان کے پاس کوئی تشفی بخش جواب نہیں۔ اس لیے آسودہ ترین مادی حالات میں بھی انسان کی آسودگی مشتبہ ہی رہی ہے۔ مادیت انسانی آرزو کی تسکین کا بیڑا اٹھاتی ہے لیکن انسانی آرزو مندی اپنے جوہر میں ہی غیر اطمینانی کا بیج لیے ہوتی ہے اس لیے وہ فلسفہ جو صرف مادی سروکاروں کو حاصل حیات سمجھتا ہے اپنے IMPASSES آپ پیدا کرتا ہے۔ مذہب کی خوبی یہ رہی ہے کہ وہ تجریدی تصورات کے ذریعہ نہیں بلکہ RITUALS کے ذریعہ انسان کو تجربہ میں جینے اور زندگی کو معنی خیز بنانے کا کام کرتا ہے۔ لیکن مذہب عقلیت پسند دور میں مدافعتی جنگ کھیل رہا ہے اور آج کا فنکار روحانی سہاروں کے چھن جانے کے بعد خالص انسانی دنیا کی انسانی تفسیر کرنے پر مجبور ہے لیکن تسکین بخش طریقہ پر نہیں کر پاتا۔ تھک ہار کر وہ مذہب میں پناہ ڈھونڈتا ہے۔ اس

طرح جدیدیت کا ایک روحانی ڈامنشن ہے اور ہمارے یہاں عمیق حنفی، کمار پاشی، منیر نیازی، عادل منصوری وغیرہ کی شاعری میں اسے دیکھا جاسکتا ہے۔ مغرب کے ادب کی داستان ذرا طویل ہے اور اسے یہاں بیان کرنے کا موقع نہیں۔ لیکن اس مابعد الطبعیاتی مسئلہ کے علاوہ جدید ادیبوں کا ایک اہم مسئلہ یہ بھی رہا ہے کہ گھٹل طریقہ پر مقصدی افادی، تعلیمی اور پروپیگنڈسٹ بنے بغیر ایسا ادب کس طرح پیدا کریں جو سماجی طور پر معنی خیز ہو۔ اس مسئلہ پر میں نے سماجی ادب اور کٹ منٹ کے ادب کے عنوان سے ایک مضمون لکھا ہے جو عنقریب شائع ہوگا۔ بہت سے جدید شاعروں نے مثلاً عمیق حنفی، بلراج کوئل، محمد علوی، زبیر رضوی، باقر مہدی وغیرہ نے کسی آئیڈیولوجی سے کٹ ہوئے بغیر سماجی مسائل پر اچھا ادب تخلیق کیا ہے۔ سماجی مسائل پر جدید شاعروں کا رویہ ترقی پسندانہ لبرل اور انسان دوست ہے۔ مثلاً زبان کا مسئلہ، فسادات کا مسئلہ، جنگ، جمہوریت، عورت، غربت اور سماجی انصاف کے مسائل پر کوئی بھی جدید شاعر رجعت پسند، فاشٹ، اوریمینی انداز میں نہیں سوچتا۔ ایک نظم آپ ایسی نہیں بتا سکتے جس میں سماجی مسائل پر OBSCURANTISM کے پردے پڑے ہوں حالانکہ فنکاروں کے لیے یہ مشکل نہیں رہا کہ مثلاً جنگ کو وہ آگ بتائیں جس میں انسانیت اپنا ثاب پاتی ہے۔ ترقی پسندوں نے اگر جدید شاعری کا غور سے مطالعہ کیا ہوتا تو انھیں معتب کرنے کی وجوہات نظر نہ آتیں کیونکہ سماجی مسائل کی طرف جدید شاعروں کا رویہ ترقی پسندانہ اور لبرل ہی تھا۔ رہے سیاسی معاملات تو بین الاقوامی سطح پر خود ترقی پسندوں کے لیے روس چین اور بین الاقوامی کمیونزم کے قصیدے پڑھنا ممکن نہیں رہا تھا۔ ترقی پسند سٹالن کے عہد کو برا بھلا کہتے تھے اور آج بھی کہتے ہیں۔ جدید یوں کا مسئلہ محض سٹالن کا عہد نہیں تھا بلکہ وہ خوف تھا جسے آمریت کے بروز نے اُن کے دلوں میں پیدا کیا تھا۔ ہٹلر اور سٹالن کے بعد، بیریا کے پولس راج کے بعد، جدید شاعر ریاستی اقتدار کی بے محابا مرکزیت اور بے لگام استعمال سے خوف زدہ تھا۔ جدیدیت کا سب سے بڑا کارنامہ مغرب میں اور ہمارے یہاں بھی انسان کی ذہنی اور جسمانی آزادی پر حتمی اصرار، اور ہر نوع کے جبر و احتساب کے خلاف شدید بغاوت ہے۔ ترقی پسند یہاں جدید یوں سے ہاتھ ملا کر رخصت ہوتے ہیں کیونکہ انھیں ماسکو کا ہوائی جہاز پکڑنا ہے۔ جدید یوں نے امریکہ کی تعریف نہیں کی، انھوں نے روسی کمیونزم کو قبول کرنے سے بھی صاف انکار کر دیا۔ روس کے سرکش شاعروں سے انھیں ہمدردی تھی جب کہ ترقی پسندوں نے سرکشوں کے خلاف ہمیشہ جبر و احتساب کا ساتھ دیا۔ جدید یوں نے ویٹ نام اور چلی پر نظمیں لکھیں لیکن ان کا نقطہ نظر حزبی نہیں تھا، انسانی تھا۔ جدید یوں کے سامنے کمیونزم کی کوئی ایسی نئی تفسیر نہیں آئی تھی جو انھیں بتاتی کہ جمہوری نظام کو قائم رکھتے ہوئے کمیونسٹ سماج کا قیام ممکن ہے۔ آمریت، مطلقیت اجتماعیت کے ہولناک تجربات کا جس ذہن نے مشاہدہ کیا تھا وہ جمہوریت کی قدروں کو چھوڑنے پر رضامند نہیں تھا۔ ادھر ہندوستان کی کمیونسٹ پارٹی کی احمقانہ اور رجعت پسندانہ سیاست نے بھی انھیں برگشتہ خاطر کیا تھا۔ اس لیے عموماً جدید فنکاروں کا کمیونزم کی طرف رویہ تشکیک کا رویہ تھا۔ کچھ لوگ البتہ مارکسی پارٹی اور نکسل واد کی طرف راغب ہوئے لیکن ان کی تحریروں میں یہ رغبت کوئی قابل قدر آئیڈیولوجی کی تشکیل کرنے میں کامیاب نہیں ہوئی یعنی اُن کی تحریریں ایسے مباحث نہیں اٹھاتیں جو آئیڈیولوجیکل سطح پر غور و فکر کو دعوت دیتے ہوں۔ ترقی پسندوں نے سی پی ایم

اور نکلسل واد میں کوئی دل چسپی نہیں لی۔ جدید یوں میں نئے ریڈیکلزم کے سب سے بڑے داعی باقر مہدی ہیں، لیکن باقر بنیادی طور پر ایسے انفرادیت پسند باغی ہیں جو انارکزم کی حوض میں وضو بنانے سے نہیں گھبراتے۔ ترقی پسند مارکسی کمیونسٹوں کو قبول نہیں کرتے تو باقر کو کیا خاک قبول کریں گے۔ اور ویسے بھی مثلاً فرانس کی کمیونسٹ پارٹی بغاوت اور انقلاب کی باتوں کے باوجود آرتھوڈوکس اور کلاسیک ہے جب کہ فنکاروں کی بغاوت رومانی ہوتی ہے اور انارکزم رومانیت کا منطقی نتیجہ ہے۔ اس پس منظر میں یہ کوئی نہیں کہہ سکتا کہ کوئی جدیدیت کوئی ترقی پسندی کی توسیع ہے، جو ترقی پسند نقاد تو وسیع کی بات کرتے ہیں وہ اسٹبلشمنٹ کی بڑی فرہ تنخواہیں کھانے والے اور کھیم و شیم و ظیفے بٹورنے والے نقاد ہیں۔ مارکسزم ان کے لیے ڈرائینگ روم دانشور کی دانشورانہ زیبائش سے زیادہ کچھ نہیں۔ کمیونسٹ پارٹی کی رجعت پسند پالیسی کے بعد ان کے پاس ایک ہی راستہ تھا کہ وہ مارکسی کمیونسٹ پارٹی یا نکلسلو اد کے حلیف بنتے۔ اس میں جان کا زیاں اور نقصان مایہ تھا۔ لہذا مارکسزم کی بات کرتے رہے جو پارٹی کے جھمیلوں سے اور ٹھوس سیاسی موقف اپنانے سے آدمی کو بچانے کا آسان ترین طریقہ ہے۔ جن جدید شاعروں نے جدیدیت کو ترقی پسندی کی توسیع کہا ان میں وحید اختر پیش پیش ہیں۔ ایک طویل مضمون میں میں ان سے اختلاف رائے کر چکا ہوں۔ دراصل جس قسم کی شہر آشوبی شاعری وحید اختر کر رہے تھے اس کا جدید شاعری میں کوئی مقام نہیں تھا۔ ان کی شاعری کا پورا فارم یعنی زبان و ڈکشن اور لب و لہجہ روایاتی تھا۔ ان کے موضوعات سماجی اور سیاسی طنز کے موضوعات تھے۔ وہ دراصل اپنی شاعرانہ شخصیت کا تعین نہیں کر پائے۔ وہ ایک ایسے سماجی باغی ہیں جسے شکست ذات کا غم اتنی مہلت نہیں دیتا کہ سماج کے خلاف بھرپور بغاوت کرے۔ ایک نیورونک باغی کے طور پر اگر وہ اپنی شخصیت کا اثبات کرتے تو شاید ہملٹ بن سکتے تھے لیکن ہملٹ بننے کے لیے اپنی ذات سے نفرت اور برگشتگی کے جن عناصر کی ضرورت ہے وہ ان میں نہیں ہیں۔ سماجی اور سیاسی طنز کے لیے جس بھراؤ اور کاٹ کی انھیں ضرورت ہے وہ بھی ان میں نہیں ہے۔ اُن کی نزگسیت ان کے سماجی اور سیاسی سروکاروں کو ایک انقلابی کے سروکار بننے نہیں دیتی۔ غرض یہ کہ ایسی ہی باتیں ہیں جن کی وجہ سے ان کی شاعری گونا گوں کمزوریوں کا شکار رہی۔ اپنی کمزور شاعری کو جدید ثابت کرنے کے لیے انھوں نے جدیدیت کو ترقی پسندی کی توسیع کہا۔ یہ بات ترقی پسندوں کے لیے بھی بہت خوش کن نہیں ہے کہ کمزور شاعری کو اگر ترقی پسندی کی توسیع کہہ دیا جائے تو اس کی قدر بڑھ جائے۔ وحید اختر اسی طرح یہ بھی کہتے رہے کہ روایتی فارم میں جدید شاعری ممکن ہے۔ حالانکہ جدیدیت کی پہچان اس کا وہ فارم ہے جو نئے احساس کے ساتھ ناگزیر طور پر سامنے آتا ہے۔ اگر جدید شاعروں میں کسی کو سب سے زیادہ اپنی شخصیت سے گریز اپنی شعری روایت سے انحراف اور ایک زبردست اجتہاد کی ضرورت تھی تو وہ وحید اختر کو تھی۔ یہ باتیں میں معاندانہ طور پر نہیں لکھ رہا کیونکہ وحید اختر سے میرے مراسم اچھے ہیں اور میں ان کی دوستانہ محبت کا معترف ہوں۔ لیکن تنقید میں میں صاف گوئی سے کام لیتا ہوں اور الفاظ چبا کر بات نہیں کرتا۔ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ میں نے اپنے وقت کے بہترین دماغوں کو تباہ ہوتے دیکھا ہے۔ قاضی عبدالستار اور وحید اختر جیسے لوگوں کا اپنے فن سے آگاہ نہ رہنا وقت کا بڑا المیہ ہے۔ مجھ جیسے لوگوں کے لیے شخصی سانحہ بھی کہ میں دوسروں کے دیے

ہوئے آرٹ پر جیتا ہوں۔ یہ باتیں بھی میں نہ لکھتا اگر وحید اختر کا دوسرا مجموعہ کلام پہلے سے بھی زیادہ مایوس کن نہ ہوتا۔ وحید اختر کو زبان و بیان پر زبردست عبور حاصل ہے۔ لیکن کیا فائدہ اگر اسے نیا موڑ دے کرنے آہنگ میں بدل نہیں سکتے۔ تجربہ کا ایسا خوف پرانے ڈھڑے پر ایسی ثابت قدمی، اور یہ سب کیوں اور کس لیے۔ شاعری یوں بھی اچھی نہیں ہو رہی اندھیرے میں ایک چھلانگ اور سہمی۔

آپ کا چھٹا سوال بہت طویل ہے اس لیے داہراؤں گا نہیں۔ لیکن یہ ملک و قوم کی تعمیر جدید میں ادب کے کردار ادا کرنے کے متعلق ہے۔ اور آپ یہ پوچھتے ہیں کہ شاعروں کو بھگتی تحریک اور صوفی مت کے شاعروں کی طرح ایک نفسیاتی ماحول تیار کرنا چاہیے یا چند مخصوص نعروں کو بھی اپنی نگارشات میں جگہ دینی چاہیے۔ میں نے اوپر نئے ریڈیکلزم کی بات کو ادھورا اسی سوال کے لیے چھوڑا ہے۔ کیا ہمارے ملک میں ایک ایسا انقلاب آچکا ہے کہ ہماری تنقید کے تمام امکانات ختم ہو چکے۔ یاد رکھیے کہ دور جدید کا کوئی بھی باشعور فنکار STATUS-QUO کو برقرار رکھنے پر کبھی رضا مند نہیں ہوگا۔ آدمی کو ایک بار یہ محسوس ہو جائے کہ جس سماج میں وہ رہتا ہے وہ سماج انصاف کی قدروں پر قائم نہیں تو وہ خود اطمینانی کا شکار کبھی نہیں ہوتا۔ مارکسزم کی یہی طاقت ہے کہ وہ کسی کو چین کی نیند سونے نہیں دیتا۔ وہ انسانی ضمیر پر ضرب لگاتا ہے، عافیت کوشی اور طمانیت کو پارہ پارہ کرتا ہے۔ آدمی اتنا نیک معصوم اور خیر اندیش نہیں جتنا کہ ترقی پسند سمجھتے ہیں۔ جلب منفعت حب جاہ، خود غرضی اور مادہ پرستی کا آسیب سماج کے ایک بڑے طبقہ کے لیے زندہ ن کو اجیرن بنا دیتا ہے۔ سماجی تفریق اور بگاڑ کا تماشا کی فنکار کسی نہ کسی نہج سے احتجاج کرتا رہتا ہے اس کے احتجاج کو جو چیز معنی بخشی ہے وہ اقدار کا شعور ہے۔ دور جدید میں یہ اقدار مارکسی ہیو فزم کی بخشی ہوئی تھیں۔ شکست خواب کے بعد یہ قدریں بھی تہس نہس ہو گئیں۔ لیکن مارکسزم کا نعم ابدل کوئی اور فلسفہ ابھی تک منصفہ شعور پر نہیں آیا۔ میں کہہ چکا ہوں وجودیت یا تو مذہب میں پناہ ڈھونڈتی ہے، یا مارکسزم میں یا روایت میں۔ ہمارے یہاں مارکسی اقدار کی از سر نو تدوین کا عمل شروع نہیں ہوا۔ ایک تو اس وجہ سے کہ یساری سیاست خود بحران میں ہے اور یساری دانشوری کا محاذ کمزور ہے۔ دوسرے اس وجہ سے کہ پرانے ترقی پسندوں کا مارکسی مطالعہ ویسے بھی کمزور تھا۔ اس میں سیاسی پمفلٹ بازی اور فٹائسزم کا عنصر زیادہ تھا اور مفکرانہ غور و خوض کا کم۔ ملائیت کا یہ عالم تھا کہ ادب آرٹ اور تہذیب کی مارکسی تفسیر کی روشنی میں مرزا ترسوں زادہ کے علاوہ ہر فنکار حرام زادہ نظر آتا تھا۔ تیسری وجہ یہ کہ وہ جنھیں مارکسزم سے دل چسپی تھی جیسے باقر مہدی اور عالم خوند میری، وہ بھی مارکسی آئیڈیولوجی کی بحث کو ایک نیا موڑ نہ دے سکے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ جن حالات میں ہم رہ رہے ہیں ان میں وہ فنکار جو سماجی مقصدیت والا ادب پیدا کرنا چاہتا ہے زیادہ دنوں تک اپنے احتجاج کے لیے بغیر کسی آئیڈیولوجیکل BASE کے جی نہیں سکتا۔ نیا ریڈیکلزم مارکسزم ہی میں یہ BASE تلاش کرتا ہے کیونکہ جن دیویکھل انسانی بستیوں اور اقتصادی مسائل کا ہمیں سامنا ہے وہ صوفی مت کی طرح نفسیاتی ماحول پیدا کرنے سے حل نہیں ہوتے۔ چنانچہ اگر ہم فنکار کی مکمل آزادی کے قائل ہیں تو اسے یہ بھی حق ملنا چاہیے کہ وہ سماجی احتجاج کا ادب تخلیق کرے اور اپنے طور پر مارکسزم اور جمہوریت، مارکسزم اور مذہب، مارکسزم اور انفرادیت میں ایک نیا توازن تلاش کر کے ایک نئی انسان دوستی کی بنیاد

رکھے۔ پھر ہر ملک و قوم کی زندگی میں ایک ایسا لمحہ آتا ہے جس میں بنیادی اور انقلابی تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں۔ فنکار کو اس لمحہ کا رجز خواں بننے سے کون روک سکتا ہے۔ نعرہ بازی ہی سہی۔ وہ اس لمحہ کے گیت ضرور گائے گا۔ سوال صرف یہ ہے اور یہ بہت اہم سوال ہے کہ کیا جنگ، انقلاب، اور اٹھل پھل کے بحرانی دور کے شعری میلانات کی بنیاد پر ایک پاکدار جمالیاتی فلسفہ کی تشکیل ممکن ہے؟ اگر ممکن بھی ہے تو کیا پسندیدہ ہے؟..... میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ غیر معمولی حالت کے گزر جانے پر ادب اور آرٹ سے وہی کام لینا چاہیے جو وہ کرتے رہے ہیں اور جس کے وہ اہل ہیں۔ یہ نکتہ کمیونسٹ روس نہیں سمجھ سکا اور انقلاب کے بعد ادب کو ریاست کی داسی بنا دیا۔ یہ فنکار کی آزادی کا انکار تھا۔ اس سے ایک بات اور کھل کر سامنے آتی ہے اور وہ یہ کہ ادب آرٹ اور تہذیب جمہوری ممالک میں ہی پنپ سکتے ہیں۔ یہ تصور کہ ریاست کے آمر اور غیر آمر ہونے کا ادب پر کوئی اثر نہیں پڑتا سرے سے باطل ہو جاتا ہے۔ یاد رکھیے کہ جدید ریاست آمر ہی نہیں بلکہ TOTALITARIAN ہوتی ہے اور انسان کی ہر فکری اور تخلیقی سرگرمی کو اپنی آئیڈیولوجی کے رنگ میں رنگتی ہے۔ ریاست کا ایسا کوئی تصور قدیم زمانہ میں نہیں تھا۔ اس سے ایک دوسرا سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ کیا سوشلزم اور جمہوریت کی ثنویت کو ختم کر کے ایک نیا توازن پیدا کیا جاسکتا ہے یا نہیں۔ اسی طرح آج کی دنیا میں ہر آن بدلتے معاشی نظریات کے تناظر میں مارکسی معاشیات کو حق بجانب ثابت کرنے کے ہمارے پاس کون سے شواہد ہیں؟ سمجھئے کہ ملی جلی معاشیات ہمارے اقتصادی مسائل کا حل ہو تو احتجاجی ادب کی نظریاتی بنیاد کیا ہوگی؟ کیا اس کا مطلب یہ ہوگا کہ ہم ملی جلی معاشیات، خوش حال سماج، جمہوری نظام اور لبرل تصورات کے اس دور سے گزر رہے ہوں گے جس میں فنکار احتجاجی ادب سے صرف نظر کر کے زیادہ معنی خیز انسانی تجربات کو موضوعِ سخن بنائے۔ پھر اس کا کام ملک و قوم کی تعمیر نو کے لیے نفسیاتی ماحول تیار کرنے کا نہیں رہتا بلکہ صرف ادب تخلیق کرنے کا رہتا ہے جیسا کہ شکسپیئر اور غالب نے کیا۔ فنکار کو کسی بھی تعمیر نو کے کام میں لگانے کا مطلب ریاستی بیوروکریٹ کو اس کے پیچھے لگانے کا ہوتا ہے اور یہ فنکار کی بنیادی آزادی کے خلاف ہے۔

اس بنیادی آزادی کا مطلب آپ سمجھ لیں تو آپ کے آخری سوال کا جواب بھی مل جائے گا فنکار کو کس قسم کا ادب تخلیق کرنا چاہیے اس کا فیصلہ بہر صورت اسے ہی کرنا پڑتا ہے۔ یہ فیصلہ نہ ریاست کر سکتی ہے نہ بیوروکریسی، نہ اکاڈمی نہ نقادوں کا جرمہ۔ اگر فنکار محسوس کرے کہ اسے سماجی احتجاج اور سماجی مقصدیت کا ادب تخلیق کرنا چاہیے تو اپنے کام کے لیے مناسب طریقہ کار کی تلاش کا پورا بار بھی اسے ہی سنبھالنا ہوتا ہے۔ نقاد اسے ادب تخلیق کرنے کے گرنہیں بتا سکتا۔ نقاد تو زیادہ سے زیادہ یہ دیکھے گا کہ اس ادب کی خوبیاں اور اس کی حدود کیا ہیں۔ اسی طرح اگر فنکار اپنی افتادِ طبع کے مطابق یہ محسوس کرے کہ یہ بار وہ نہیں اٹھا سکتا، اور سماجی مقصدیت والا ادب اس کے بس کا روگ نہیں تو اسے پورا حق ہے کہ وہ اپنے مزاج کے مطابق وہی کام کرتا رہے جسے کرنے کی اس میں صلاحیت اور اہلیت ہے۔ اگر وہ انسانی تعلقات کے نازک رشتوں، انسان کی جذباتی پیچیدگیوں اور اپنے روحانی کرب کا بیان کرنا چاہتا ہے تو اس کا اسے پورا حق ہے۔ فنکار کی آزادی کا جو تصور میرے ذہن میں ہے وہ یہ ہے کہ اسے نہ صرف آمر ریاستوں کے جبر سے بلکہ آئیڈیولوجی اور نظریہ سازوں کے نظریات کے جبر سے بھی آزاد ہونا

چاہیے۔ فنکار سماجی اور سیاسی شاعری کرنے اور نہ کرنے دونوں میں آزاد اور خود مختار ہے۔ یہ تنقید کا فریضہ ہے کہ ہر نوع کی شاعری کی کھری جانچ پڑتال کے ذریعہ بتاتی رہے کہ مثلاً سیاسی MUSE کی کیا حدود ہیں اور مذہبی یا رومانی MUSE کے کیا تخلیقی امکانات ہیں۔ اچھی تنقید قدغن اور تادیب سے کام نہیں لیتی۔ البتہ وہ یہ ضرور دیکھتی ہے کہ فنکار نے اپنے لیے جو تخلیقی جولانگاہ پسند کی ہے اس میں تخیل کے ارفع ترین مقامات کو چھونے کے امکانات کتنے ہیں۔ اگر نقاد سماجی مسائل والے ادب کو ادب کا صحیح ترین یا واحد ترین روپ کہنے سے انکار کرتا ہے تو یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ وہ احتساب کر رہا ہے بلکہ اس کی حدود کا تعین کر رہا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ وہ فن پارے جو تخلیقی تخیل کی کرشمہ سازیوں کے بے نظیر نمونے ہیں ان فضاؤں میں جنم لیتے ہیں جو فوری سماجی مسائل سے بلند ہوتی ہیں۔ ان مقامات پر فنکار کی نظر نہ ہو تو اس کا سماجی ادب بھی صحافتی بن جاتا ہے۔ اعلیٰ ادب فوری سماجی مسائل سے سروکار نہ رکھنے کے باوصف چونکہ انسانی ذہن کو رفعت بالیدگی اور کشادگی بخشتا ہے، اس لیے ایک انسانی اور سماجی فریضہ ہی انجام دیتا ہے۔ اس لیے مجھے ترقی پسندوں کی یہ تقسیم کہ سماجی ادب صحت مند ہوتا ہے اور وہ ادب جو سماجی مسائل کی بجائے نفسیاتی روحانی اور جذباتی مسائل سے سروکار رکھتا ہے بیمار ہوتا ہے، کبھی پسند نہیں آئی۔ تنقید میں صحت مند اور بیمار ادب کی اصطلاحوں کو میں معتبر نہیں سمجھتا۔

آپ کا یہ جملہ کہ ادب ناپسندیدہ جذبات کے پر امن اخراج کا ایک ذریعہ ہے، سخن گسترانہ ہے اور ادبی نقاد سے بہتر ماہر نفسیات اس پر تبصرہ کر سکتا ہے گو آج تک ماہرین نفسیات نے جس قسم کی ادبی تنقیدیں لکھی ہیں ان کے پیش نظر میں نہیں سمجھ سکتا کہ اس جملہ پر تبصرہ کر کے بھی وہ کونسا قلعہ سر کریں گے۔ ادب موت کا بھی ذکر کرتا ہے، گھٹتی سڑتی لاشوں کا بھی، شمشان اور قبرستان کا بھی، قتل و خون ریزی کا بھی، گناہ اور جرائم کا بھی GROTESQUE اور MACABRE کا بھی۔ میں نے خود پر آرنلڈ کی اعلیٰ سنجیدگی کو مسلط نہیں کیا اس لیے MINOR شاعری سے بھی لطف اندوز ہو سکتا ہوں۔ میں محسوس کرتا ہوں کہ فنکار کا فن قتل کو قصابیت اور مریانی کو فحاشی بننے نہیں دیتا۔ برہنہ عورت کا مجسمہ اشتعال انگیز نہیں ہوتا کیونکہ آرٹ اتنا غالب ہوتا ہے کہ نظر خطوط جسم کا احاطہ کرنے کے باوجود جسم سے نہیں مجسمہ سے لطف اندوز ہوتی ہے۔ کرشیل کیلنڈر میں چونکہ آرٹ ہی ناقص ہوتا ہے، نظر عورت کو دیکھتی ہے تصویر کو نہیں۔ گھناؤ نے پن پر آرٹ غالب ہو تو گورستانی ادب بھی نشاط افزا ہے۔ ان اپنے محبت کے نغموں میں بھی قبر، لاش، گورستان اور آسب کا ذکر کرتا ہے لیکن عشقیہ نغمہ کی پاکیزگی کہیں مجروح ہونے نہیں پاتی۔ باولینز کی SPLEEN کی نظموں کی بیابانی کیفیت بھی نشاط انگیز ہے۔ خراب آرٹ میں اچھا خیال اور صحت مند جذبہ بھی اپنی اثر انگیزی کھودیتا ہے۔ اگر آرٹ خراب ہے تو خدا کی حمد بھی ایسی لگتی ہے گویا کوئی کلرک بیڈ کلرک کی خوشامد کر رہا ہے۔ کشمیر پر لکھی گئی خراب نظموں سے وہ نظم بہتر ہے جس میں قبرستان کی سوگوار فضا کی کامیاب عکاسی ہے۔ برنارڈ شانے اس تمام بحث کو ایک جملہ میں بیان کر دیا ہے کہ لوگ تھیرٹر میں خوبصورت ٹائٹلس اچھالتی حسین دوشیزاؤں کی بجائے شیکسپیر کی چڑیلوں کو دیکھنا زیادہ پسند کرتے ہیں۔

آئیڈیولوجی کا مسئلہ

بتخانہ چیر

وارث علوی

گجرات اردو سہتیہ اکادمی، گاندھی نگر



آئیڈیولوجی کا مسئلہ

وہ لوگ جو آئیڈیولوجی کے خاتمہ کی بات کرتے ہیں ان کی دلیل یہ ہے کہ نیا صنعتی تمدن اپنی ترقی یافتہ شکل میں قومی دولت، اشیائے ضرورت اور آرام و آسائش کی چیزوں کو اتنی فراوانی سے پیدا کرے گا کہ قلتِ اشیاء اور غربت کی پیدا کردہ عوامی غیر اطمینانی اور اس کے نتیجہ کے طور پر وجود پذیر ہونے والی طبقاتی آویزش، بغاوت اور انقلابی سرگرمیوں کا خاتمہ ہو جائے گا۔ یہ بات درست ہو یا نہ ہو لیکن یہ حقیقت ہے کہ دنیا کے جمہوری ممالک میں دائیں اور بائیں بازو کی سیاست میں اب بہت زیادہ فرق نہیں رہا اور قدامت پسند سیاسی جماعتیں بھی اب اپنے منصوبوں میں اشتراکی نصب العین کے لیے گنجائش نکال لیتی ہیں۔ جمہوری ممالک کا سماجی نصب العین خوش حال سماج WELFARE STATE رہا ہے اور یہ خواب اب آہستہ آہستہ حقیقت میں بدل رہا ہے۔ خوش حال سماج اشتراکیت اور جمہوریت کا بہترین امتزاج ہے اور دونوں سماجی نظاموں کی خرابیوں کو کم سے کم اور برکتوں کو زیادہ سے زیادہ اپنانے کی کوشش کرتا ہے۔ آڈن نے ایک جگہ کہا ہے کہ وہ مسائل جو گول میز پر حل ہو سکتے ہیں انھیں میدانِ کارزار میں حل کرنے کا کیا فائدہ۔ چنانچہ ریاست اگر صنعتوں کو اپنے ہاتھ میں لینا چاہتی ہے تو وہ یہ کام ایک پارلیمانی بل کے ذریعہ کر سکتی ہے۔ اس کے لیے سرمایہ داروں کے گلے کاٹنے کی ضرورت نہیں ملک کو خونی انقلاب سے بچانے کے لیے سیاسی جماعتیں اب اپنے منصوبوں کو زیادہ سے زیادہ اشتراکی بنا رہی ہیں۔ سماجی نا انصافی کا شعور بھی ویسے اب عام ہے لوگ ظلم، جبر اور لوٹ کھسوٹ کو..... آسانی سے برداشت نہیں کرتے۔ لیبر کورٹ، فیکٹری ایکٹ، انشورنس، ہاؤسنگ پروجیکٹ، سلم کلیمرنس، مفت تعلیم، اور دوسرے سیکڑوں منصوبوں کے ذریعہ سماج نے محنت کش اور نچلے طبقوں کی حالت کو بہتر بنانے کی کوشش کی ہے، اور اس میں ترقی یافتہ ملکوں کو کامیابی بھی حاصل ہوئی ہے۔ جمہوری ملکوں کے فلاحی کاموں، صنعتی تمدن کی پیدا کردہ کنزیومرس سوسائٹی اور ٹریڈ یونین کی تحریکوں سے حاصل کی ہوئی مراعات کا ایک نتیجہ تو یہ ہوا ہے کہ مزدور طبقہ کا کردار اب انقلابی نہیں رہا۔ ہر برٹ مارکیوز نے تو صاف کہہ دیا ہے کہ وہ مزدور طبقہ سے مایوس ہو چکا ہے۔ دائیں بازو کی سیاست کی باتیں بھی اب مزدور طبقہ کے بجائے متوسط طبقہ کے طالب علم زیادہ کرتے ہیں۔ مزدور طبقہ کی توقعات متوسط طبقہ کے نوجوانوں کے مقابلہ میں کم تھیں، اس لیے خوشحال صنعتی معاشرہ انھیں جو کچھ دے سکا اس سے وہ مطمئن ہو گیا جب کہ متوسط طبقہ جیسا کہ اس کا مزاج رہا ہے بہت کچھ ملنے پر بھی زیادہ مانگتا ہے۔ دراصل مادی خوش حالی کا ہمارا جو تصور رہا ہے لوگوں کو زندگی کی

ضروریات اور آسائشوں کی چیزیں زیادہ سے زیادہ ملتی رہیں وہ ترقی یافتہ صنعتی معاشرہ کے اقتصادی اصولوں کے خلاف نہیں ہے۔ سرمایہ دارانہ نظام اپنی ابتدائی لوٹ کھسوٹ کی منزل سے بہت آگے نکل گیا ہے سوائے ان پس ماندہ ملکوں کے جہاں پر وہ ابھی تک اپنی ابتدائی صورت میں قائم ہے۔ پھر ماس میڈیا، آرٹ، ادب اور تہذیب و معاشرت کے نئے رجحانات جو ماڈرنزم اور ہنسی ازم کی صورت میں سامنے آئے ہیں انھوں نے بھی طبقاتی، قومی اور نسلی امتیاز پر شدید ضرب لگائی ہے۔ انقلابی تحریکیں پس ماندہ ممالک قوموں اور طبقوں ہی میں پھیلتی ہیں اور اگر ان طبقوں اور ممالک کی بے اطمینانی کی وجوہات کو دور کر دیا جائے تو انقلابی کش مکش بڑی حد تک ختم ہو جاتی ہے۔ دنیا کی تمام جمہوری حکومتوں کی پیش قدمی اسی منزل کی طرف ہے۔ یعنی انقلابی آئیڈیولوجی کے آدرشوں کو اپنے سیاسی منصوبوں میں سما کر ملک کو اندرونی انتشار، خانہ جنگی یا طبقاتی آویزش سے نجات دلانا۔ اگر سیاسی جماعتوں کا نصب العین عوامی فلاح و بہبود ہے تو آئیڈیولوجی کی جگہ سیاسی پالیسی اور اقتصادی پروگرام لے لیتا ہے۔ آرنلڈ ویسکر کے ڈرامے کا ہیرو کہتا ہے کہ ”میں نے اپنا یقین اور اپنا حوصلہ دونوں کھو دیا ہے۔ اب میں چیزوں کو سیاہ اور سفید میں بٹی ہوئی نہیں دیکھتا۔“ سیاہ اور سفید کی تقسیم کے خاتمہ کا مطلب ہے اس اخلاقی رویہ کا خاتمہ جو خیر و شر کی طبقاتی تقسیم سے خوش تھا۔ یہ گویا آدمی کو ایک طبقاتی ناپ کے بجائے کلیت میں دیکھنے کی کوشش تھی۔ یہ تیسری دہائی کے پروتاری ادب کے بجائے اس سماجی ادب کی طرف پیش قدمی تھی جس کی طرف آرٹھر ملر نے اشارہ کیا ہے۔ اردو میں بھی ترقی پسند تحریک کی شکست و ریخت کے بعد آدرشوں کی موت کا ماتم ایک ساتھ چاروں طرف سے بلند ہوا تھا۔ ہم لوگ آدرش وادی کی سطح پر جینے کے اس قدر عادی ہو گئے تھے کہ ہمارے لیے آدرشوں کے بغیر جینے کا تصور تک محال تھا۔ آدرش ہمارے لیے سر کی جوڑوں کی مانند تھے کہ جب تک جوئیں ہیں ہم سر کھجانے کے شغل میں مشغول ہیں اور جیسے ہی سر صاف ہوا ہم مارے بوریٹ اور بے مصرفی کے اعصابی ٹوٹاؤ میں مبتلا ہو گئے۔

دوسری عالمگیر جنگ کے بعد سیاست بھی اتنی صاف اور واضح نہیں رہی تھی کہ ہم اطمینان قلب کے ساتھ جانبدارانہ رویے اختیار کر سکتے۔ افریقہ اور ایشیا کے ملکوں کی سامراجیت کے خلاف جدوجہد آزادی کے جذبہ کے تحت تھی لیکن آزادی کے جذبہ کو محسوس کرنا اور چیز ہے اور آئیڈیولوجی کو اپنانا دوسری چیز۔ حصول آزادی کے بعد جب نظام معاشرت کی پسندگی کا سوال آیا تو آدرشوں کے جھگڑے پیدا ہوئے۔

بد قسمتی سے آدرشوں کی یہ جنگ بھی صاف اور ایماندارانہ نہیں رہی تھی۔ مملکتیں اور سیاسی جماعتیں بڑی طاقتوں کے ہاتھ کا کھلونا بن گئی تھیں اور خود لفسٹ جماعتوں میں زبردست پھوٹ تھی۔ ہندوستان کی کمیونسٹ پارٹی مارکسی اور غیر مارکسی، دائیں بازو کی مارکسی اور بائیں بازو کی مارکسی، اور دائیں بازو کی نکلسائٹ وغیرہ قسم کی پارٹیوں میں جس طرح ٹکڑے ٹکڑے ہوئی ہے، اور پارٹی کے قومی کردار کے زوال کے بعد جس طرح علاقائی سیاست میں موقعتہ پرستانہ گٹھ جوڑ سے کام لینا پڑا ہے اس کے بعد پارٹی اس جذباتی و فور اور جوش و خروش کا مظاہرہ نہیں کر پائی جو کسی آئیڈیولوجی سے وابستگی کا نتیجہ ہوتا ہے۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد دنیا کو جو نقشہ رہا ہے وہ آئیڈیولوجی کل وابستگی سے کہیں زیادہ ایسی سیاسی پالیسی کی تشکیل کا ہے جو کسی ایک آئیڈیولوجی سے وفاداری کے بجائے مختلف

آئیڈیولوجیز کے عناصر کے باہمی امتزاج کو پیش کرتی ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ فاشزم اور کمیونزم کے بعد کسی اور آئیڈیولوجی نے لوگوں کو کسی عوامی عمل پر متحرک نہیں کیا۔ یہ دونوں گویا دنیا کی آخری طاقتور آئیڈیولوجیز تھیں۔ دوسری جنگ عظیم کے ساتھ اس فاشٹ آئیڈیولوجی کا تو خاتمہ ہو گیا اور کمیونسٹ آئیڈیولوجی جس شکست و ریخت، اور روس چین اور کیوبا کے علاوہ مشرقی یورپ کے ممالک میں جن تبدیلیوں سے گزری ہے، اور دنیا کے دوسرے پس ماندہ ممالک میں کمیونسٹ پارٹی کے اندرونی تضادات کی بنا پر، اس کی جھوٹی تاویلیں، تعریفیں اور تفسیریں سامنے آئی ہیں اس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ایک آئیڈیولوجی کے طور پر وہ بھی پہلے کی مانند ایک حرکی قوت نہیں رہی۔ ہندوستان اور پاکستان میں آریس ایس اور جماعت اسلامی دو ایسی جماعتیں ہیں جو اپنی اپنی آئیڈیولوجی رکھتی ہیں۔ ان کی آئیڈیولوجی کا تجزیہ آپ کو بتائے گا کہ بنیادی طور پر یہ فاشٹ ہیں اور نہ صرف یہ کہ دور جدید کے تقاضوں سے ہم آہنگ نہیں بلکہ غیر انسانی اور غیر اخلاقی تصورات کی حامل ہیں۔ ان دونوں جماعتوں کے کرتوتوں کے نتائج سے ہندوستان اور پاکستان کی تاریخ رنگی ہوئی ہے۔

بہر حال آپ کچھ بھی کہیے، ایک یا دوسری وجہ سے دوسری جنگ عظیم کے بعد کا زمانہ آئیڈیولوجی کے لیے بحران کا رہا ہے۔ یورپ، انگلستان اور امریکہ میں وہ افسانے، ناول اور ڈرامے جو محنت کش عوام کی زندگی سے تعلق رکھتے ہیں ان میں اس نئی صورت حال کی دلچسپ ترجمانی ہوئی ہے۔ برہم نوجوانوں کا ادب نوجوانوں کی اس ابھی ہوئی برہمی کو پیش کرتا ہے جس کے نصب العین اور مقاصد واضح نہیں ہیں۔ جان آربورن کے ڈرامے ”غصے میں پیچھے دیکھو“ کا ہیرو جمی پورٹر کہتا ہے کہ میری نسل کے لوگ اب ”بڑے اسباب“ کے لیے مرنے کو تیار نہیں ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ اب ایسے بڑے اسباب نوجوانوں کو نظر ہی نہیں آتے جن کے لیے بڑے نصب العین اور قومی مقاصد کو قربان کیا جاتا ہے (کمیونسٹ پارٹی نے رجعت پسند اور فرقہ پرست طاقتوں کے ساتھ گٹھ جوڑ کیا، اس نے ملک میں لفٹ سیاست کو زبردست گزند پہنچائی ہے۔ پچھلے پچیس برسوں میں ایشیائی اور افریقی ممالک میں جس طرح جمہوری حکومتیں ناکام ہوتی رہی ہیں، اور عسکری انقلاب آتے رہے ہیں اور ممالک دہشت پسندی، فسادات اور خانہ جنگیوں کے شکار رہے ہیں، اس نے آئیڈیولوجی کی بحث کو فروغی بنا دیا ہے کیونکہ آئیڈیولوجی پر دانشورانہ سوچ بچار کی اہمیت ایسے معاشرے میں ہوتی ہے جس میں لوگ طاقت سے نہیں بلکہ جمہوری طریقوں سے تبدیلیاں لانے کی کوشش کرتے ہیں۔ سیاست جب طاقت کی کش مکش بن جائے تو جمہوری طریقہ کار کی جگہ عسکری انقلاب، دہشت پسندی اور گوریلا جنگ ہر قسم کی دانشوری کو بے معنی بنا دیتی ہے۔ سرفروش انقلابی پورے معاشرے کو پیچھے چھوڑ کر اپنے چند ساتھیوں اور قبیلے والوں کے ساتھ دہشت پسندی کا دور شروع کر سکتا ہے اور دنیا کی بڑی طاقتوں کی پشت پناہی بھی حاصل کر سکتا ہے۔ بھیڑ کی سیاست بھی آئیڈیولوجی پر نہیں چلتی بلکہ کوئی بھی ایسا خیال جو لوگوں کے تخیل کو بھڑکائے کافی ہوتا ہے۔ اس مقصد کے لیے سیاسی جماعت اگر بھیڑ کی نفرت و حقارت کو کسی طبقہ فرقہ یا اقلیت کے خلاف استعمال کرنے میں فائدہ دیکھتی ہے تو وہ دریغ نہیں کرتی۔ گوریلا جنگ نے انقلابی کش مکش کا نقشہ ہی بدل دیا ہے۔ اب پورے ملک کو انقلابی کش مکش کے لیے تیار کرنے کی ضرورت نہیں۔ اگر سرحدی علاقہ کے کسی قبیلہ کو

طبقاتی، قومی، مذہبی یا علاقائی مفاد کے بہانہ تلے مشتعل کر کے انھیں گوریلا جنگ کے لیے تیار کیا جائے تو ملک میں انقلابی جنگ کے لیے ایک BASE تیار ہو سکتا ہے، اور جیسا کہ میں پہلے بتا چکا ہوں بڑی طاقتیں اس صورت حال کو استعمال کرنے کے لیے، ہمیشہ کمر بستہ ہوتی ہیں۔ وہ معاشرہ جس کی جمہوری بنیادیں مضبوط ہوتی ہیں۔ آزاد فضا میں جماعتی سیاست کو پروان چڑھنے کے پورے مواقع دیتا ہے اور اسی لیے ہر سیاسی جماعت زیادہ سے زیادہ عقلی اور منطقی پالیسی کو اپناتی ہے اور غیر عقلی اور جذباتی رویوں سے پرہیز کرتی ہے۔ وہ سماج جس کی اکثریت غیر تعلیم یافتہ اور ان گزھ ہو اس سیاست کو جنم دیتا ہے جو جاہل عوام کے جذبات سے کھیلتی ہے، انھیں خواب دکھاتی ہے اور بہکاتی ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ پس ماندہ ممالک میں ابھی بھی آئیڈیولوجی سے کام لیا جاسکتا ہے، لیکن زیادہ پائدار، مستقل اور جمہوری معاشروں میں آئیڈیولوجی سے خون کو گرمانا ممکن نہیں رہا۔ پس ماندہ ممالک میں بھی جیسا کہ بتا چکا ہوں گوریلا جنگ کی تلک نے آئیڈیولوجیکل جنگ کو بڑی حد تک غیر اہم بنادیا ہے، اور اگر اس کی اہمیت ہے تو صرف اتنی کہ اس کے ذریعہ گوریلا جنگ کے امکانات پیدا کیے جائیں۔

روسی انقلاب کے بعد کمیونسٹ آئیڈیولوجی اتنے تغیرات سے گزری ہے، اور خود کمیونسٹ سیاست اتنے تضادات کا شکار رہی ہے کہ اب لوگ آئیڈیولوجی کی بحث کم اور سیاست کی بحث زیادہ کرتے ہیں۔ کسی آئیڈیولوجی کی بنیاد پر تعمیر کیا ہوا معاشرہ بھی بالآخر تو ایک سیاسی یونٹ ہی بن جاتا ہے، اور سیاست کی اپنی مصلحتیں ہوتی ہیں اور اسی لیے سیاست میں یار غار کم اور یار شاطر زیادہ ہوتے ہیں۔ روس اور چین کے مناقشات نے بتادیا کہ سیاست آئیڈیولوجیکل وفاداریوں سے بھی زیادہ طاقتور ہوتی ہے۔ پھر دوسری جنگ عظیم کے بعد انقلابی سرگرمیوں نے جب سے گوریلا جنگ کی شکل اختیار کی ہے، تب سے خود سیاست سماجی زندگی کے ایک اہم عنصر کا مقام کھو چکی ہے۔ سیاست نے آئیڈیولوجی کو اور گوریلا جنگ نے خود سیاست کو ازکار رفتہ بنا کر رکھ دیا ہے اور اس طرح تاریخی جبریت نے اخلاقی قدروں اور ناگزیریت نے فکر و نظر کی اہمیت کو غیر متعلق بنادیا ہے۔ ادب، آرٹ، کلچر، فلسفہ اور دانشوری کی تمام باتیں ایک ایسے زمانہ میں بے معنی ہو جاتی ہیں جو تاریخی جبریت کے زنداں میں قید ہو، ناگزیر کے سامنے بے دست و پا ہو، اور یونٹو پیائی مستقبل کا تصور جس کے سامنے واحد نجات راہ رہ گیا ہو۔

لیکن آئیڈیولوجی کے خاتمہ کی بات زیادہ دنوں تک چلنے والی نہیں تھی۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد زمانہ بھی امن و سکون اور طمانیت کا زمانہ نہیں رہا۔ دنیا بھر میں سیاسی اضطراب، جذباتی بے چینی اور روحانی خلفشار پھیلا ہوا تھا، جو بالآخر نوجوانوں، طالب علموں، اور جدید یوں کی باغیانہ تحریکوں کی شکل میں نمودار ہوا۔ اس سلسلہ میں C.WRIGHT MILLS کی کتاب ON THE NEW LEFT نے ریڈ کلزم کے لیے داس کیٹھیل کا مقام رکھتی ہے۔ دانیال نیل نے اپنی کتاب THE END OF IDEOLOGY میں بتایا تھا کہ ۱۹۵۰ء کے لگ بھگ ریڈیکل روایت اپنے آپ کو ختم کر چکی تھی۔ مغرب میں اہم معاملات اب پر جوش فریقین پیدا نہیں کرتے تھے۔ جوش و خروش اور سرشاری سے لبریز آئیڈیولوج کے لیے اب کوئی میدان عمل نہیں رہا تھا۔ خود تاریخ نے اسے ایک لطیفہ بنادیا تھا، کیونکہ یک حزبی حکومت نے ثابت کر دیا تھا کہ پرانی آئیڈیولوجیز اپنی صداقت کھو چکی ہیں۔

۱۹۵۰ء کے بعد ایک نئی نسل پیدا ہوئی تھی جس کے لیے پرانے ریڈیکلز کی یونیورسٹی آئیڈیولوجی کوئی اہمیت نہیں رکھتی تھی۔ وہ اب ایسے سماج میں رہتے تھے جس نے کم از کم دانشورانہ سطح پر مستقبل کے لیے خوش آئند تصورات پر اپنی خوش حالی اور مسرتوں کو مشروط نہیں کیا تھا۔ اس نئی نسل کو نئے سیاسی سماج میں نئے آدرشوں کی ضرورت تھی، اور رائٹ ملز کی کتاب نے ان کی یہی جذباتی ضرورت پوری کی۔ ملز کا کہنا تھا کہ آئیڈیولوجی کے خاتمہ کا نعرہ دراصل مطمئن قدامت پرستوں، تھکے ہوئے لبرل، اور فریب شکستہ ریڈیکل کا لگایا ہوا ہے۔ یہ نعرہ مارکسزم پر حملہ کے لیے لبرلزم کی شرارت ہے، اور لبرل اسٹیبلشمنٹ کو بے چون و چرا قبول کرنے کے لیے دیا گیا ہے۔ یہ نعرہ اس مفروضہ پر قائم ہے گویا مغرب میں اب ایسے کوئی بڑے ISSUES رہے ہی نہیں جو سماج کو اٹھل پھل کر سکیں، اور لفٹسٹ تنقید کے امکانات پیدا کر سکیں۔ ملز کا کہنا ہے آئیڈیولوجی کا خاتمہ تھکے ہوئے مکتبی دانشوروں کا SELF IMAGE پیش کرتا ہے، اور کلچر کے جرائم میں ان دانشوروں کی شمولیت پر نقاب ڈالتا ہے۔ ملز اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ آئیڈیولوجی ختم نہیں ہوئی بلکہ اب پیدا ہو رہی ہے۔ صورت حال کی حوصلہ شکنی کا اندازہ اس بات سے ہو جائے گا کہ اتنے جوش و خروش اور اتنی زبردست مفکرانہ صلاحیتوں کے باوجود خود ملز نہ تو کسی آئیڈیولوجی کی تشکیل کر سکا ہے، نہ نشان دہی، نہ جوانوں اور طالب علموں کی نئی لفٹسٹ تحریکوں کے باوجود کوئی آئیڈیولوجی ابھر کر سامنے نہ آ سکی۔ سپنڈر نے اپنی کتاب ”نوجوانوں کی بغاوت کا ایک سال“ میں نوجوانوں کے باغیانہ تصورات کا تجزیہ کر کے بتایا ہے کہ ان کے تصور رات اور پردھوں کے نراجی تصورات میں بہت زیادہ فرق نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ خود لفٹسٹ جماعتوں نے نوجوانوں کی بغاوت کو بہت ہمدردی سے نہیں دیکھا۔

میں سر دست اس بحث میں نہیں الجھوں کہ آئیڈیولوجی اچھی چیز ہے یا بُری، یا آئیڈیولوجی سماج کے لیے کتنی ضروری ہے، یا آئیڈیولوجی سے ادب کی وفاداری کس نوعیت کی ہوتی ہے۔ میں تو صرف یہ بتانا چاہتا ہوں کہ ہمارے زمانے میں آئیڈیولوجی کی کیا صورت حال رہی ہے۔ کسی تصور سے پُر جوش وابستگی تخلیقی تخیل کی ایک صفت رہی ہے۔ فنکاران اساطیر کا معنی ہوتا ہے جو معاشرہ اپنے تہذیبی عمل کے دوران تخلیق کرتا ہے۔ ہمارے دور کا شعلہ بکف تصور اشتراکیت اور تخیل کو بھڑکانے والا اسطور اشتراکی روس تھا۔ دُنیا بھر کی ایک پوری نسل کے شاعروں کو اس نے متاثر کیا۔ ترقی پسند سزیت کے لفظ سے بہت بھڑکتے ہیں، لیکن میرا خیال ہے کہ شاعر جب حقیقت کا وجدانی ادراک کرتا ہے تو اسے سزیت ہی کی سطح پر پہنچا دیتا ہے۔ شاعری میں وہ عورت تو نہیں ہے جو سماجیات کی کتابوں میں نظر آتی ہے۔ وہ حسن کا پیکر، تخلیق کا سرچشمہ، دھرتی کا عکس، آرزوؤں کی منزل، ارمانوں کا ساحل، رفاقت، محبت اور ایثار کا مجسمہ اور نہ جانے کیا کیا کچھ ہے۔ یہ سب کچھ باہم مل کر عورت کے تجربہ کو خدا کے تجربہ ہی کی مانند پُر نشاط و پراسرار بناتا ہے۔ اسی طرح شاعری میں بھی انقلاب ایک فلسفیانہ اور سماجیاتی تصور کے طور پر نہیں بلکہ MYSTIQUE کی سطح پر اپنا رنگ و آہنگ بکھیرتا ہے۔ کمیونسٹ مینی فیسٹو کی زبان کی ادبیت اور شعریت کا ذکر کمیونسٹ نقاد اسی کیف و سرور اور جوش و خروش کے ساتھ کرتے ہیں جو علمائے دین میں قرآن کی فصاحت اور بلاغت کا بیان کرتے وقت پیدا ہوتا ہے۔ شاعر چونکہ استعاروں اور علامتوں کی زبان بولتا ہے، اسی لیے کسی خیال کو

منطق کی چلچلاتی دھوپ میں دیکھنے کی بجائے ابہام کے دھندلکوں میں دیکھنا زیادہ پسند کرتا ہے۔ اسی لیے موضوع کی سرایت قدغن نہیں بلکہ سمندِ تخیل کا تازیانہ بنتی ہے۔ انقلاب کا تصور بڑے جذبات پیدا کرتا ہے۔ ظلم و ناانصافی کے خلاف لڑتے ہوئے غم، غصہ، انتقام اور نشاطِ زیست کی آرزو مندی کے جذبات پیدا ہوتے ہیں جو بڑے جذبات ہیں اور ان جذبات کی ترجمان شاعری بڑی شاعری ہونے کے تمام امکانات رکھتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو ہی میں نہیں بلکہ دنیا بھر میں انقلابِ روس کے بعد انقلابی شاعری کا ایک وسیع سرمایہ مختلف زبانوں کے ادب میں جمع ہو گیا۔ ایک وجد آفرین تصور تھا جس نے فنکاروں کے تخیل کو بھڑکایا تھا اور وہ نئی دنیا اور نئے انسان کے خواب دیکھنے لگے تھے۔ اس تصور کو نئے شاعروں نے مسمار نہیں کیا بلکہ نئی نسل تو اس تصور کی ٹوٹی ہوئی کرچیوں سے لہولہاں پیدا ہوئی۔ جدید شاعر نے جس سماجی فضا میں آنکھ کھولی وہ شکستِ فریب کی فضا تھی۔ یہی اس کا کرب تھا اور وہ اسی کرب کا بیان کر سکتا تھا۔ وہ کسی یونو پیائی خواب کا معنی کیوں نہیں؟ جواب واضح ہے۔ وہ ایک ایسی چلچلاتی دھوپ کا مسافر ہے جسے فریبِ نظر کے لیے بھی کوئی سراب دکھائی نہیں دیتا۔

چلیے یہ تسلیم کہ اب آئیڈیولوجی نہیں رہی، تو کیا شاعر کو اس صورتِ حال پر مطمئن ہو جانا چاہیے۔ کیا اسے اپنی آئیڈیولوجی پیدا نہیں کرنی چاہیے؟ پہلی بات تو یہ کہ آئیڈیولوجی کی تشکیل فلسفی اور سماجیات کے مفکر عالم اور نظریہ ساز کرتے ہیں۔ شاعر کا یہ منصب نہیں۔ اس کا وہ اہل بھی نہیں ہوتا۔ اگر شاعر اقبال کی طرح فلسفی ہو تب بھی ضروری نہیں کہ ہر شاعر فلسفی ہو۔ شاعر فلسفوں اور نظریات کا خوشہ چھیں ہوتا ہے خود بانی فلسفہ یا نظریہ ساز نہیں ہوتا۔ اس کے شخصی تجربات سے جو نظام افکار تشکیل پاتا ہے اس کی اہمیت بھی بطور نظام فلسفہ کے نہیں ہوتی بلکہ شاعرانہ خیالات کے ایسے مجموعہ کی ہوتی ہے جو ایک منفرد شاعرانہ احساس اور مفکرانہ مزاج کے رنگ میں ڈوبے ہوئے ہوتے ہیں۔ ان پر بطور ایک نظام فلسفہ کے غور نہیں کیا جاسکتا۔ زیادہ سے زیادہ اشیا اور واقعات کی طرف ایک شاعر کے فکری رویہ کے طور پر ان کا جائزہ لیا جاسکتا ہے۔ یہاں یہ بات پیش نظر رہنی چاہیے کہ عوامی معاملات کے بارے میں شاعر کے خیالات وہ بھی ہو سکتے ہیں جو عوام کے ہیں، اس پارٹی کے بھی ہو سکتے ہیں جو عوام کی رہ نما اور نمائندہ ہو، ذاتی اور انفرادی بھی ہو سکتے ہیں، گہری فلسفیانہ فکر میں ڈوبے ہوئے بھی ہو سکتے ہیں اور سطحی، اٹکل اور ترنگی بھی۔ یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ کسی عوامی معاملہ یا آئیڈیولوجی سے وابستگی شاعر کے جہانِ فکر کو افکارِ زریں سے مالا مال کرنے کے لیے کافی ہے۔ ہر چیز کا دار و مدار شاعر کی ذہنی استعداد پر ہے، اور استعداد سب کی یکساں نہیں ہوتی۔ سطحی خیالات کی شاعری کرنے سے بہتر ہے کہ آدمی گہرے جذبات کا نغمہ سنچ ہو۔ یہ کہ اس کی شاعرانہ قدر و قیمت کم نہیں کی جاسکتی کہ اس کے یہاں جذبہ ہے فکر نہیں، یا داخلیت ہے اور خارجی معاملات کا بیان نہیں۔

گرد و پیش کی حسی اور جذباتی فضا کے علاوہ شاعری کا ایک توانا سرچشمہ دانشورانہ فضا بھی ہے۔ وہ افکار و خیالات جو اس فضا میں تیرتے رہتے ہیں فنکار کو غیر شعوری طور پر متاثر کرتے رہتے ہیں ایسی فضا پیدا کرنا اور اسے سرگرم کار رکھنا دانشوروں کا کام ہے۔ علوم کے ہر شعبہ میں چہل پہل اور گہما گہمی ہو اور ہر آن نئے تصور رات اور نظریات بنتے بگڑتے رہتے ہوں تو شاعر کا احساس بھی ان سے جلا پاتا ہے۔ اسی لیے تنقید کا محض ہیئتی بننا لفظوں

کے بنیے ادھیڑنا تخلیق فن کے لیے سودمند ثابت نہیں ہوتا۔ اول تو اس لیے کہ فنکاری کے آداب فنکار تنقید کی کتابوں سے نہیں بلکہ اعلیٰ فن پاروں کے مطالعہ کے ذریعہ سیکھتا ہے۔ دوم اس لیے کہ فنکاری کے کوئی ایسے جامد اور اٹل اصول و ضوابط نہیں ہوتے جسے ہر فنکار من و عن قبول کرے۔ وہ اپنی تخلیقی ضرورتوں کے مطابق اپنے طور طریقے آپ ایجاد کرتا ہے۔ اس لیے تنقید کا محض تکنیکی اور اسلوبی بننا تنقیدی توانائی کی نہیں بلکہ سٹاؤ اور انحطاط کی نشانی ہے۔ تنقید کے لیے بحث افکار سے دامن چھڑانا خود ادب کے لیے فائدہ مند نہیں ہے۔ تنقید کو ان تمام افکار و خیالات سے بہرہ مند ہونا چاہیے جو زندگی انسان اور کائنات کی تفسیر و تفہیم میں ہمارے معاون ثابت ہوں۔ آخر ادب انسان ہی کو مرکز میں رکھ کر زندگی اور کائنات کے معنی پانے کی کوشش کرتا ہے۔ ادب کی تنقید اگر ہمیں زندگی اور انسان کے متعلق کچھ نہیں بتاتی تو وہ محض ایک کرافٹ کا بیان ہو کر رہ جاتی ہے۔ چونکہ اردو زبان میں دوسرے انسانی علوم کے شعبوں میں کام نہیں ہو رہا جو دنیا کی دوسری ترقی یافتہ زبانوں میں ہو رہا ہے اس لیے ہماری زبان کی دانشورانہ فضا مہین سے مہین تر ہوتی جا رہی ہے۔ ادب تو ادب ہی ہوتا ہے اور ادب کے سوا کچھ بھی نہیں ہوتا لیکن ادب کے سروکار ہزاروں ہوتے ہیں کیونکہ ادب کا تعلق زندگی سے ہے اور زندگی عبارت ہے جسمانی، روحانی اور دانشورانہ سطح پر انسانی سرگرمیوں سے۔ نظریات اور تصورات کے مباحث کو سرگرم ستیز کرنے کا کام دوسرے انسانی علوم کا ہے جن سے استفادہ کر کے تنقید ادبی فضا کو آب و تاب بخش سکتی ہے، اور اس کا ایک خوشگوار نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ فنکار ایک ایسی فضا میں سانس لیتا ہے جو افکار تازہ سے ہمیشہ گونجتی رہتی ہے۔ شعر و ادب کی تخلیق کے لیے وہی سماج اچھا ہوتا ہے جو افکار و خیالات، اور اساطیر و نظریات کے ذریعہ فنکار کے تخلیقی سرچشموں کو سیراب کرتا رہتا ہے۔ ہر سماجی تبدیلی نئی فکر کو جنم دیتی ہے جس کے زیر اثر فنکار کا زندگی اور انسان کی طرف رویہ اس کے پیش رو فنکاروں سے مختلف بن جاتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ایک نسل کے ادیب دوسری نسل کے ادیبوں سے اتنے مختلف نہ ہوتے جتنے کہ ہیں۔ اس اختلاف کو قبول نہ کرنے کی صورت میں ہم بدلے ہوئے حالات میں بھی ادیبوں سے انھیں مسائل پر لکھنے کا مطالبہ کرتے ہیں جو اب ان کے نہیں رہے۔ یہی نہیں بلکہ اکثر تو ایسا بھی ہوتا ہے کہ جن مسائل پر ان کے وہ پیش رو ادیب جوان مسائل سے وابستہ تھے نہیں لکھ رہے ہوتے کیونکہ بدلے ہوئے حالات میں وہ اس وفور شوق سے محروم ہوتے ہیں جو پہلے انھیں حاصل تھا، انھی مسائل پر لکھنے کے لیے نئے لکھنے والوں پر اخلاقی دباؤ ڈالا جاتا ہے۔ ضرورت اس بات کی تھی کہ ہمارے ترقی پسند نقاد اپنی تنقیدوں میں مارکسی آئیڈیولوجی کی بحث کو سرد نہ پڑنے دیتے، اور سماجی اور سیاسی معاملات پر بسیاری تنقید کی روایت کو زندہ رکھتے، لیکن وہ جو خود کو مارکسی کہتے یا سمجھتے تھے ان کے یہاں مارکسزم فرسودہ کلی شیز سے آگے نہیں بڑھ سکا۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد مغرب میں مارکسی تنقید کی روایت کو جن نقادوں نے آگے بڑھایا ان کے نام تک سے ہمارے ترقی پسند نقاد واقف نہیں ہیں۔ فنکار کے ذہن پر آئیڈیولوجی کا اثر براہ راست تبلیغ سے نہیں بلکہ آئیڈیولوجی پر عالمانہ بحث کے ذریعہ ہوتا ہے یا پھر ان سماجی، سیاسی اور عوامی تحریکوں کے ذریعہ جو کسی آئیڈیولوجی کے زیر اثر سماج میں ابھرتی ہیں۔ ادب کو آئیڈیولوجی کے زیر اثر لانے کے لیے دوسری صورت پہلی سے بھی زیادہ طاقتور ہوتی ہے، کیونکہ فنکار خود کو ایک ایسی سماجی اور سیاسی صورت حال

کے مرکز میں پاتا ہے جس سے مفر ممکن نہیں۔ بڑے اور اہم سماجی واقعات اسے مجبور کرتے ہیں کہ اُن کی طرف وہ اپنا رویہ متعین کرے۔ اکثر تو فنکار کا رویہ ہی ہوتا ہے جو عوام کا ہوتا ہے اور اگر تاریخ اس رویہ کو غلط بھی ثابت کرتی ہے تو لوگ درگزر کرتے ہیں کہ فنکار بہر حال ایک ایسی غلطی کا شکار بنا جو جمہور کی ایک کثیر تعداد اور اپنے وقت کے بہترین دماغوں کو دامِ تزدیر میں لیے ہوئے تھی۔ عالمانہ اور دانشورانہ سطح پر فنکار اسی نظریہ یا آئیڈیولوجی کو قبول کرتا ہے جو اس کی بنیادی تخلیقی ضرورت کو پورا کرتی ہے۔ یہاں ارادے کو دخل ہے اور فنکار نے صحیح یا غلط انتخاب کیا ہے اس کا فیصلہ محض کسی نظریہ کے صحیح یا غلط ہونے پر نہیں بلکہ نظریہ نے فنکار کی تخلیقات پر کیسے اثرات ڈالے ہیں اس کی روشنی میں کیا جائے گا۔ مارکسزم اپنے طور پر درست فلسفہ سی لیکن مارکسی فنکار کے یہاں تو نقاد یہ بھی دیکھنے کی کوشش کرے گا کہ فنکار کی مارکسی نظر زیادہ پختہ، اور حقیقت پسندانہ بنی ہے یا جذباتی اور خوش آئید خواب دیکھنے والی۔ ظالم کے خلاف مظلوم کی بغاوت کی اپنی ایک قدر ہے، اور تاریخ ایسی بغاوتوں کو تاریخی حادثات کے طور پر قبول کرتی ہے۔ لیکن فلسفہ چاہے وہ ظالم کا ہو یا مظلوم کا کڑی منطقی کسوٹی پر پرکھا جائے گا کیونکہ فکر و فلسفہ فی نفسہ انسان کے عقلی اور منطقی ذہن کا نتیجہ ہے اور ان کی پرکھ کے لیے انسان منطقی اور عقلی پیمانے بھی بناتا رہا ہے۔ ادبی تنقید میں مفکرانہ غور و خوض کی اہمیت اسی مقام پر واضح ہوتی ہے۔ غیر تنقیدی ذہن فنکار کے افکار و خیالات سے مغلوب ہو جاتا ہے لیکن ناقدانہ ذہن تنقید کرتا ہے کہ یہ اس کا فریضہ ہے۔ سماج میں تنقید کی روایت مستحکم نہ ہو تو ہمیشہ اس بات کا اندیشہ رہتا ہے کہ پورا سماج پر جوش خیالات سے ایسا مغلوب ہو جائے کہ یہ پوچھنے والا بھی کوئی نہ رہے کہ بادشاہ نے کپڑے پہنے ہیں یا نہیں۔ آئیڈیولوجی کی تبلیغ کا کام کرنے والوں کی دنیا میں کمی نہیں ہوتی۔ کمی اس آدمی کی ہوتی ہے جو آئیڈیولوجی کی تنقید کرے۔ ایسے آدمی اتنے ہی کم یاب ہوتے ہیں جتنے کہ وہ خلاق دماغ جو آئیڈیولوجی کی تشکیل کرتے ہیں۔ مجھے افسوس اس بات کا نہیں کہ ہم ایسے مفکر پیدا نہیں کر سکے جو کسی معتبر آئیڈیولوجی کے خالق ہوتے۔ افسوس صرف اس بات کا ہے کہ آئیڈیولوجی کی تنقید کو بھی ہم معنی خیز نہیں بنا سکے۔ اور ذہن کی ناقدانہ صلاحیت کو تبلیغ کا حلقہ بگوش بناتے رہے۔ مبلغوں کے شور و غوغا میں تنقید کی سنجیدہ آواز دیتی رہی۔ زمانے نے پلٹا کھایا تو مبلغ بھی خاموش ہو گئے۔ اگر ان میں ایک بھی صاحبِ نظر نقاد ہوتا تو آئیڈیولوجی کی بحث کو ایک نئے موڑ پر لے جاتا۔ لیکن انھوں نے آئیڈیولوجی کا نام تک لینا چھوڑ دیا۔ بس انسان دوستی غریبوں سے ہمدردی اور زندگی کی ترجمانی کی کھوکھلی کلی شیر کا ڈھول پیٹتے رہے۔

آوان گارد

بتخانہ چین

وارث علوی

گجرات اردو سہتیہ اکادمی، گاندھی نگر



آواں گارد

فن کا ایک تصور یہ بھی ہے کہ فنکارانہ تخلیق اس خارجی انتشار کو جس سے ہمارا دور عبارت ہے، فارم کے ذریعہ تنظیم میں بدلتی ہے۔ اگر اس معنی میں دیکھا جائے تو وہ تنقید بھی تخلیق سے کم نہیں جو اس انتشار کو جس سے آج کل کا دنیا بھر کا ادب عبارت ہے اپنی گرفت میں لے کر ایک تنظیم عطا کرتی ہے۔ اس بیان سے مقصد یہ نہیں کہ میں اپنے مضمون کو تخلیقی کارنامہ ثابت کروں بلکہ اس بیچارگی کا اظہار ہے جو موضوع کے پھیلاؤ سے کہیں زیادہ موضوع کے انتشار کی پیدا کردہ ہے۔ یہ انتشار نوعیت کے اعتبار سے بھی کچھ ایسا اٹ پٹا ہے کہ ادب کے سروے افسروں کے اوسان خطا ہو گئے ہیں۔ پہلے کام کتنا آسان تھا۔ ایک خاص زمانی وقفہ میں ادب کی ایک خاص قسم یا صنف کا جائزہ لیتے رہے، اور مزے اڑائیے۔ اب تو فنون لطیفہ کی پوری بغاوت ہی وقت کے خلاف ہے۔ یعنی ماضی اور روایت جس کے ذریعہ وقت ایک قابل فہم عقلی عمل بنتا ہے، اس کی اواں گارد کے نزدیک کوئی قیمت ہی نہیں رہی۔ چنانچہ چھان پھٹک کے وہ تمام معیار جو ماضی کی ماضیت اور ماضی کی عصریت کے پیدا کردہ تھے یک قلم نابود ہوئے۔ ادب زندگی کی طرح لمحوں میں بٹ گیا اور لمحہ کا مقصد بھی اسے دوسرے لمحوں سے منسلک کر کے تجربہ کی زمانی ڈزائن تیار کرنے کا نہیں رہا بلکہ ایک اکائی کے طور پر قائم بالذات تصور کر کے اس سے اس کا پورا عرق نچوڑ لینے کا رہا۔ لمحوں میں جیو اور ادب بھی ایسا پیدا کرو جو لمحوں میں جیتا ہو۔ ادب پڑھنے، محفوظ کرنے اور ورثہ کے طور پر دوسری نسل کو دینے کی چیز نہیں رہا بلکہ بھو گنے کی چیز بن گیا۔ لمحہ بہ لمحہ بھوگو اور معاملہ ختم کرو۔ بھو گنے والوں کے تو خیر پو بارہ تھے۔ لیکن بیچارے نقاد کی مصیبت ہو گئی۔ اب وہ سروے چارٹ لے کر ڈیڈ شاک میں گھوما کرتا ہے۔ نقاد کا کام شروع اس وقت ہوتا تھا جب وہ ادب کے تجربہ کو مکمل طور پر بھوگ چکنے کے بعد اس تجربہ کی کیفیت نوعیت اور ماہیت کو متعین کرنے کی کوشش کرتا تھا۔ اواں گارد کا کہنا ہے کہ یہ سب کام نہ صرف یہ کہ غیر ضروری ہیں بلکہ غیر ممکن ہیں۔ تجربہ تجربہ کے دائرہ کے اندر ہے، باہر نہیں۔ تجربہ کے باہر تجربہ کے محقق تنقیدی لن ترانیاں ہیں، تجربہ نہیں اور اہم چیز تجربہ ہے، چاہے وہ لمحات ہی کیوں نہ ہو۔ لہذا موسیقی پر باتیں مت کرو، سنو، شعر پر مضامین مت لکھو، پڑھو، تصویر پر بحث مت کرو دیکھو۔ سنو اور دیکھو، کیونکہ سننے پڑھنے اور دیکھنے کا مطلب ہے ایک جیتے جاگتے تجربہ میں شامل ہونا۔ احساس کی دھار پر جینا۔ احساس کی دھار پر جینے کا کیا مطلب ہوتا ہے وہ بھلا تنقید کی کٹھی زبان کیسے بیان کر سکتی ہے۔ اواں گارد کی بات غلط بھی نہیں۔ غلط صرف ان کا یہ خیال ہے کہ نقاد گویا یہ بات جانتا ہی نہیں۔ نقاد تنقید

کی حدود سے واقف ہوتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ شعر سے لطف اندوزی اور چیز ہے اور شعر کی ماہیت کے متعلق غور و خوض دوسری چیز۔ آخر آواں گارد بھی تو اپنی تخلیقات کے متعلق کچھ کم ڈینگیں نہیں مارتے۔ نقاد کو کم از کم اتنا تو حق پہنچتا ہے کہ اگر وہ ان کی تخلیقات کے معنی نہ سمجھے تو ان کی ڈینگوں کے معنی سمجھنے کی تو کوشش کرے۔ لیکن آواں گارد کو یہ بات بھی پسند نہیں۔ جہاں نقاد ان کے ادبی تصورات سے الجھتا تو پھر اصرار ہوا کہ اصل چیز وہ تجربہ ہے جو تخلیق میں بند ہے۔ لہذا تجربہ میں شامل ہو جائے، اور تخلیق کے باہر تجربہ کی بحث مت کیجیے۔ گویا آرٹ تجربات کا ایک مسلسل بہتا ہوا دھارا ہے۔ جس طرح زندگی کے معنی جینے کے عمل میں ہیں اسی طرح آرٹ کے معنی آرٹ کو بھو گئے کے عمل میں ہیں اس سے تمہیں کیا غرض کہ ایک گیت، ایک نظم، ایک تصویر، ایک وقوعہ HAPPENING تمہارے بھو گئے ہی ختم ہو گیا۔ ختم ہو گیا تو ہو گیا، آپ دوسرا گیت سنئے، دوسری نظم پڑھیے،..... غرض یہ کہ آرٹ کو لمحاتی سرگرمی بنانے کا نتیجہ یہ ہوا کہ آواں گارد کا آرٹ مسلسل مرتار ہوا اور مسلسل تخلیق ہوتا رہا۔ چنانچہ آواں گارد کی تخلیقی سرگرمیوں کا جائزہ لینے کا مطلب ہے ڈیڈ سٹاک میں گھومنا۔ آپ خود کو ایک ایسے میدان میں کھڑا ہوا محسوس کرتے ہیں جہاں چاروں طرف بجھے ہوئے کوکلوں کے انبار ہیں۔ آسمان پر شہاب ثاقب یکے بعد دیگرے ایک شان در بانئ سے ٹوٹتے ہیں اور ابھی آپ ان کی آن بان اور چمک دمک کو حیران نگاہوں سے دیکھ ہی رہے ہوتے ہیں کہ وہ بجھے ہوئے کوکلوں کی شکل میں میدان کی سیاہ ویرانیوں میں اضافہ کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ادب اور آرٹ کی دنیا میں جو کچھ ہو رہا ہے اس کا محاکمہ تو درکنار، اس کی تصویر کشی تک ممکن نہیں رہی۔ کتنے ہزار گیت گائے گئے اور ختم ہو گئے۔ کتنی ہزار تصویریں بنائی گئیں اور بھلا دی گئیں۔ کتنی نظمیں لکھی گئیں جن کا نام و نشان تک باقی نہیں۔ نقاد کی سمجھ میں ہی نہیں آتا کہ وہ آواں گارد کے بارے میں بات شروع کرے تو کہاں سے کرے۔ چلیے ہم اپنی بات کا آغاز شروع ہی سے کریں، یعنی خود آواں گارد کے ذکر سے۔

آواں گارد اور وینگارڈ کے لغوی معنی فوج کے ہراول دستہ کے ہیں۔ فنون لطیفہ کی دنیا میں اس لفظ سے وہ لوگ مراد لیے جاتے ہیں جو کسی تحریک کے آگے آگے ہوں یا کسی رجحان کے سربراہ آئندہ ہوں۔ عموماً یہ نوجوانوں کا وہ دستہ ہوتا ہے جو ادب اور آرٹ کی دنیا میں کسی نئے رجحان یا میلان کا علم بردار ہوتا ہے۔ سردار جعفری نے جدیدیت پر طنز کرتے ہوئے کہا تھا کہ جدیدیت کے اکثر علمبردار پچاس پچاس سال کے بوڑھے شاعر ہیں۔ اس سے ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا آواں گارد کے لیے نوجوان ہونا ضروری ہے۔ ہم عصر موسیقی کی بین الاقوامی سوسائٹی میں ۷۸ برس کے بوڑھوں تک کو شامل کیا جاتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ آواں گارد عموماً نوجوانوں پر مشتمل ہوتا ہے، لیکن آواں گارد کی درجہ بندی میں اگر عمر کی قید لگا دی جائے تو کافی دشواریاں پیدا ہوتی ہیں۔ پھر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کون سے AGE GROUP کے شاعروں کو آواں گارد کہا جائے۔ پھر ایک رجحان ہی کے شاعروں میں انتہا پسند اور میانہ رو شاعروں کے الگ الگ حلقے ہوتے ہیں۔ کیا اس کی درجہ بندی بھی عمر کے لحاظ سے ہوگی۔ ترقی پسند تحریک میں بھی آخر جوش، فراق اور ساغر جیسے لوگ شامل تھے جو بالآخر اتنے نوجوان بھی نہیں تھے۔ جن میلانات پر ترقی پسند تحریک کی بنیاد رکھی گئی تھی انھیں قائم کرنے میں جوش اور ان سے پہلے اقبال کا بھی بڑا

حصہ تھا۔ لہذا اواں گارد کی تعریف میں عمر کے ساتھ ساتھ TREND SETTING کی اہمیت کو بھی ملحوظ خاطر رکھنا چاہیے۔

یہ تو ہوئی ناقدانہ موٹگانی جو سردار جعفری کا منہ بند کرنے کے لیے کی گئی۔ لیکن بات سردار جعفری کی ہی درست ہے، اواں گارد نو جوانوں پر ہی مشتمل ہوتا ہے کہ اپنی اندرونی آگ سے شہاب ثاقب کی مانند آن کی آن میں جل بجھنے کا طریقہ دلبری انہیں ہی زیب دیتا ہے۔ اسی لیے مجاز ہمارے یہاں ایک MYTH بن گیا۔ پھونک دیا اپنے وجود کو۔ جتنی روشنی تھی لٹادی اور ختم ہو گیا کہ ستارے میں چمک جب ختم ہو جائے تو وہ محض ایک بھاری پتھر ہوتا ہے جس کی میڈیا پرستش کراتا ہے لیکن لوگ چوم کر ایک طرف رکھ دیتے ہیں۔

حیرت کی بات یہ ہے کہ اواں گارد پر سب سے خوب صورت نظم سردار جعفری ہی نے لکھی ہے۔ مزید حیرانی کی بات یہ ہے کہ یہ نظم اواں گارد اور خصوصاً اس کی انفرادیت پسندی کے خلاف طنز ہے لیکن نظم میں ٹوٹے ستارے کا استعارہ سردار جعفری کی ذہنی مزاحمت کے باوجود اپنی قیمت وصول کرتا ہے اور اپنی قدر منواتا ہے۔ یہ نظم سردار کی ابتدائی نظموں میں سے ہے لیکن پڑھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ عنوان ہے ”ٹوٹا ہوا ستارہ“

آ رہا ہے اک ستارہ آسمان سے ٹوٹ کر
دوڑتا اپنے جنوں کی راہ پر دیوانہ وار
اپنے دل کے شعلہ سوزاں میں خود جلتا ہوا
منتشر کرتا ہوا دامانِ ظلمت میں شرار
اپنی تنہائی پہ خود ہی ناز فرماتا ہوا
شوق پر کرتا ہوا آئین فطرت کو غار
کس قدر بے باک، کتنا تیز، کتنا گرم رو
جس سے سیاروں کی آسودہ خرامی شرمسار
موجہ دریا اشاروں سے بلاتی ہے قریب
اپنی سنگیں گود پھیلائے ہوئے ہے کوہسار
ہے ہوا بے چین آنچل میں چھپانے کے لیے
بڑھ رہا ہے کرۂ گیتی کا شوق انتظار
لیکن ایسے انجم روشن جبین و تابناک
آپ ہو جاتے ہیں اپنی تابناکی کا شکار

تو اواں گارد کا ڈاکیمیا یہی ہے کہ وہ تابناک بھی ہوتا ہے اور اپنی بنا کی کا شکار بھی۔ اس ڈاکیمیا کا کوئی آسان حل نہیں ہے۔ جو انماں مرگی اور شعلہ مستعجل ہونا اس کی کشش کا راز ہے۔ اواں گارد ایک فینومینا ہے، فطرت کے ایک پراسرار اور پرکشش وقوعہ کی مانند، اور جو لطف اس کے دیکھنے میں ہے اس کے سمجھنے میں نہیں۔ اس لیے جو

مزاواں گارد کے ساتھ جینے یعنی ان کا ہم عصر ہونے میں ہے وہ وقت گزرنے کے ساتھ ان کے تاریخی مطالعہ میں نہیں۔ میری طرح جو لوگ ترقی پسند تحریک کے ساتھ جنے ہیں وہ جانتے ہیں کہ تخلیقی و فوری تجربات کی ان ہنگامہ خیز فضاؤں کی رعنائی کا کیا عالم ہوتا ہے۔ بچتا تو وہی ہے جو پائدار ہوتا ہے لیکن تحریک کے بھنور میں پائدار اور ناپائدار سب قص کنایاں ہوتے ہیں۔ جس طرح تنقیدی طور پر حد سے زیادہ خود آگاہ ذہن ان فضاؤں میں ڈوب نہیں سکتا، اسی طرح ان فضاؤں کے ختم ہونے اور ان سے باہر نکلنے کے بعد بھی انہی کے نوستالجیا میں سانس لینے والا ذہن بھی خود آگاہی اور تنقیدی بصیرت پیدا نہیں کر سکتا۔ تحریک کے شباب کے زمانہ میں رنگ و نور کی فضاؤں میں مچلنے کے لیے ذہن کا غیر ابر آلود ہونا ضروری ہے، وہیں ان فضاؤں کے بدل جانے کے بعد ذہن کو غیر ابر آلود رکھنے کا مطلب ہے اسے کوار رکھنا۔ ڈاکٹر محمد حسن، ڈاکٹر قمر رئیس، ڈاکٹر سید محمد عقیل کا المیہ یہی ہے کہ ترقی پسند تحریک جب عروں البلاد بمبئی میں اپنی جوانی کی بہاریں لٹا رہی تھی اس وقت ان کا رشتہ تحریک کے ساتھ نامہ و پیام کا تھا۔ جب تحریک بوڑھی ہوئی تو ان کے نکاح میں آئی، اور ختم ہوئی تو کورے ذہن کی مجاوری ان کے ورثہ میں چھوڑ گئی۔ اب وہ مرے ہوئے گھوڑے کو چابک لگا رہے ہیں۔ جب اس کے ساتھ جینے اور مرنے کا لطف تھا یہ لوگ پی ایچ ڈی کی تیاریاں کرتے تھے۔ نہ اس تحریک کا نشہ لے کر بمبئی کی سڑکوں پر آوارہ گردی کی، نہ اس کا سر کٹوانے کے لیے بھیونڈی کا راستہ اس طرح طے کیا کہ اپنے سائے سے سر پاؤں سے ہے دو قدم آگے۔

بڑے ادبی رجحانات کے چند مراکز ہوتے ہیں۔ ان مرکزدوں سے دور رجحانات کے اثرات پھیلتے ہیں لیکن ان میں وہ فوری پن، بے ساختگی اور دھاندلی پن نہیں ہوتا جو آسمان کے اس حصہ میں ہوتا ہے جہاں ستارے ابھرتے اور ٹوٹتے ہیں۔ اسی لیے اواں گارد وقت اور مقام میں قید ہوتا ہے۔ وقت گزرنے کے ساتھ ان میں سے کچھ بڑے فنکار بن جاتے ہیں اور ہمیں یہ یاد بھی نہیں رہتا کہ اپنے زمانہ کے وہ اواں گارد تھے۔ فیض، راشد، کرشن چندر، مننو، بیدی، عصمت، سردار، ساحر، مجاز ان کے متعلق اب کون یہ یاد رکھے گا یا جاننا چاہے گا کہ انھوں نے کیا کیا دھاندلیاں مچائیں، تجربات کیے، ٹکنک، فارم، زبان، عروض اسلوب میں اختراعات کیں اور ان کی نت نئی تخلیقات سے آسمان ادب پر کیسے رنگ بکھرتے رہے۔ یہ سب باتیں تاریخ کا حصہ بن گئی ہیں اور ان کا ذکر یا تو یادداشتوں اور سوانح عمریوں میں ہوتا ہے یا تحقیق اور تاریخ کی کتابوں میں۔ تنقید تو ان کے فن سے تعلق رکھتی ہے اور ان کے فن کا تعین اس بات سے نہیں ہوتا کہ وہ بھی اپنے وقت کے اواں گارد تھے یا نہیں۔ اسی معنی میں اواں گارد لازم کوئی ادبی قدر نہیں محض ایک تاریخی فیوض مینا ہے۔ کسی شاعر کے اچھے یا برے ہونے کا مدار اس کے اواں گارد ہونے پر نہیں ہے۔ شیکسپیر و رڈر تھ، فلا بیر، ستاں دال، کوہم اواں گارد کہہ سکتے ہیں لیکن ہم ان کا مطالعہ محض اواں گارد کے طور پر نہیں کرتے۔ انھوں نے نئے رجحانات کی بنیاد رکھی لیکن محض نئے رجحان کی علمبرداری کسی کو بڑا شاعر نہیں بناتی۔ فنکاری کے لیے کچھ اور چیزوں کی ضرورت پڑتی ہے جو نہ ہو تو رجحان کی علمبرداری محض تاریخی اہمیت کی حامل رہتی ہے۔ شعلہ مستعجل میں بڑی شاعری کے امکانات ہوتے ہیں لیکن وہ اپنی تخلیقی قوت کو بہت جلد ختم کر دیتا ہے اور ان امکانات کو حقیقت نہیں بناتا۔ ایسا شاعر بطور MINOR شاعر کے زندہ رہتا ہے اور اس کی بغاوت، ایجادات،

اور تجربات بھی اس کی شاعری میں اس کے اواں گاردزم کی تابناکی کا احساس دلاتے رہتے ہیں۔

تاریخی اعتبار سے اواں گارد ہر دور میں ملتا ہے۔ ہر بڑا فنکار شاعری کے ایک نئے اسلوب اور نئے آہنگ کی تلاش کرتا ہے۔ لیکن ماضی کا ادب پھر بھی بڑی حد تک روایت پسند تھا۔ روایت کی گرفت اتنی مضبوط تھی کہ شاعر اس کے خلاف کئی اور حتمی بغاوت نہیں کر سکتا تھا۔ اسے ایسی بغاوت کی ضرورت بھی نہیں تھی۔ اس کی انفرادی صلاحیت روایت ہی کے سایہ میں پھلتی پھولتی تھی اور بلاخر روایت ہی کا ایک جزو بن جاتی روایت کے خلاف شدید بغاوت اور اس بغاوت کے نتیجہ کے طور پر شاعر کی روایت اور معاشرہ دونوں سے علیحدگی ماضی کا نہیں بلکہ بیسویں صدی کا فینومینا ہے۔ اواں گارد کی اصطلاح کا چلن بھی ہمارے زمانہ کی چیز ہے۔ بات یہ ہے کہ ۱۹۱۲ء سے لے کر ۱۹۵۰ء تک کا زمانہ جسے جدیدیت کا پہلا دور کہا جاسکتا ہے، اواں گارد کا زمانہ ہے۔ اس دور میں ہر دس سال کو فنکاروں کا ایسا گروہ پیدا ہوتا رہا جن کے تجربات اور اجتہادات سے فن کی دنیا میں انقلابی تبدیلیاں پیدا ہوتی رہیں۔ لیکن ۱۹۵۰ء سے لے کر ہمارے زمانہ تک تو اواں گارد نے لگ بھگ ہر ایک یا دو سال میں پیدا ہونا اور مرنا شروع کر دیا۔ ابھی ایک اجتہاد پیدا ہو کر اپنے قدم بھی جمائے نہیں پاتا کہ ختم ہو جاتا ہے، اور اس کی جگہ دوسرا اجتہاد لے لیتا ہے۔ ہم آئے دن یہ خبر سنتے رہتے ہیں کہ فلاں اواں گارد گروہ ختم ہو گیا اور پھر یہ خبر آتی ہے کہ ایک نیا گروہ منصہ شہود پر آیا ہے جس کے اجتہادات اور تجربات آسانی سے نظر انداز نہیں کیے جاسکتے۔ اس طرح اواں گارد گویا ہمارے زمانہ کا ایک مستقل فینومینا بن گیا ہے۔

ویسے تو ہر بڑا شاعر اپنے زمانہ کے تقاضوں کے مطابق فن میں تبدیلیاں کرتا ہے جس سے اس کے فن میں نیا پن تازگی اور انفرادیت پیدا ہوتی ہے۔ لوگ ایسی تبدیلیوں کو قبول بھی کرتے ہیں۔ وجہ یہ ہوتی ہے کہ یہ تبدیلیاں روایت کے شعور میں رہ کر کی جاتی ہیں۔ یہ گویا زمانہ کے تغیر کے مطابق فنکار کی حسیت کی تبدیلی ہوتی ہے جو اپنے ساتھ فارم کی تبدیلی بھی لاتی ہے۔ اکثر تو یہ تغیرات اتنے خاموش ہوتے ہیں کہ خود فنکار کو پتہ نہیں چلتا کہ وہ اپنے پیش روں سے بہت ہی مختلف قسم کی شاعری کر رہا ہے۔ مطلب یہ کہ فنکار تغیر کے بارے میں خود آگاہ نہیں ہوتا۔ اکثر ایسا بھی ہوتا ہے کہ فنکار نئی قسم کی شاعری کرنا چاہتا ہے اور وہ اپنے دیباچوں، مضامین، یا خطوط میں جس قسم کی شاعری وہ کرنا چاہتا ہے اس کے متعلق بہت سی باتیں بیان کرتا ہے۔ وہ بتاتا ہے کہ پیش رو شاعروں کے اسالیب سخن کے کون سے عناصر اس کے لیے قابل قبول نہیں رہے اور اب وہ اپنے اسلوب کو کون سی ڈگر پر موڑنا پسند کرے گا۔ لیکن ایسی تمام باتوں کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ وہ شعوری طور پر ادب میں ایک نئے رجحان کی داغ بیل ڈالنا چاہتا ہے۔ وہ اپنی شاعری کے بارے میں فیصلہ کرتا ہے، پوری زبان کی شاعری کے بارے میں نہیں، یہ اور بات ہے کہ اس کی لاگت ہوئی تبدیلیاں یا اس کے اجتہادات پوری شاعری کی رفتار کو آگے چل کر متاثر کریں۔ چنانچہ وہ اس بات پر اصرار نہیں کرتا کہ اس کے تجربات یا تغیرات کو لوگ محض اس وجہ سے قبول کریں کہ یہ اس کے تجربات ہیں۔ نہ ہی اس کا اصرار اس بات پر ہوتا ہے کہ اس کی شاعری کو اس وجہ سے قبول کیا جائے کہ وہ نئے تجربات یا اجتہادات کو پیش کرتی ہے۔ لوگ اس کی شاعری کو قبول کرتے ہیں اس کی شاعرانہ خوبیوں کی بنا پر۔ وہ محسوس کرتے ہیں کہ یہ شاعری

اچھی ہے کیونکہ اس میں ایک بڑے شاعرانہ تخیل کی کارفرمائی کے علاوہ ایک نئی شعری حسیت کی عطا کردہ تازگی اور شگفتگی ہے۔ اگر لوگ ایسی شاعری کی طرف ملتفت نہیں ہوتے تو فنکار اہل زمانہ کی بے پروائی، خن ناشناسوں کی ناقدری، یا مذاق خن کی پستی کا رونا رو کر خاموش ہو جاتا ہے۔ اوں گارد کا رویہ بالکل مختلف ہوتا ہے۔ انھیں اصرار ہوتا ہے کہ جس قسم کی شاعری وہ کر رہے ہیں وہی صحیح قسم کی شاعری ہے، باقی سب بکو اس ہے۔ وہ اپنی شاعری کو اپنے تجربات اور اجتہادات کے زور پر قبول کروانا چاہتے ہیں اور اس سلسلہ میں باقاعدہ ایک مہم چلاتے ہیں۔ وہ بیانات، اعلانات انٹرویو، اور مضامین کے ذریعہ لوگوں سے یہ بات منوانا چاہتے ہیں کہ حالات موجودہ میں فن کا جو تصور وہ پیش کر رہے ہیں وہی صحیح تصور ہے اور صرف انہی کی تخلیقات اس تصور کی صحیح آئینہ داری کرتی ہیں۔ اوں گارد مذاق خن کی پستی کا رونا نہیں روتے، بلکہ اسے بدلنا چاہتے ہیں۔ وہ لوگوں کی بے التفاتی کو برداشت نہیں کر سکتے۔ اس لیے فن کے بعد ان کا سب سے بڑا CONCERN ان کا آڈینس ہوتا ہے۔ وہ لوگوں کی عدم توجہ جی کو کبھی معاف نہیں کرتے، بلکہ انھیں جھنجھوڑ جھنجھوڑ کر اپنی طرف ملتفت کراتے ہیں۔ وہ گویا لوگوں سے کہتے ہیں:

”بے وقوفو!! کب تک گھاس چرتے رہو گے۔ ہمیں دیکھو، آرٹ تو ہم پیدا کر رہے ہیں۔“

لوگوں کی توجہ پر تسلط جمانے کی یہ کوشش اپنی انتہائی شکل میں ادبی دھاندلی پن اور تہذیبی دہشت پسندی میں نمودار ہوتی ہے۔ اوں گارد ہمیشہ اودھم مچاتا ہے۔ نہ وہ خاموشی سے آتا ہے نہ خاموشی سے جاتا ہے۔ اوں گارد جب بھی نمودار ہوتا ہے تو طمطراق اور دھوم دھڑکا اس کے پار کا ہوتا ہے۔ ایک طرف تو وہ پورے معاشرے کی ادبی روایت اور تہذیبی مزاج کے خلاف بغاوت کرتا ہے۔ اس بغاوت کا لازمی نتیجہ معاشرے سے اس کی علیحدگی ہوتا ہے۔ لیکن وہ اپنی اس علیحدگی کو آسانی سے قبول نہیں کرتا۔ وہ شہرت، دولت اور قبولِ عامہ کی خاطر معاشرے کی مروج ادبی اور تہذیبی قدروں سے مفاہمت نہیں کرتا۔ اوں گارد کبھی سمجھوتہ باز نہیں ہوتا۔ وہ اپنے فن کی خاطر پورے معاشرے کے خلاف پیٹھ کر کے کھڑا ہو جاتا ہے۔ لیکن معاشرے سے اس کی یہ بے نیازی انفعالی نہیں بلکہ حرکی ہوتی ہے۔ قطع تعلق ہی میں تعلق خاطر کی نمو ہوتی ہے۔ وہ لوگوں سے بے نیاز رہ کر لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کرنا چاہتا ہے اس کی بے نیازی میں حلم و انکسار نہیں بلکہ مجروح انا کی نخوت و پندار ہوتا ہے۔ وہ یہ نہیں کہتا کہ ”میں نے تو اپنی بساط کے مطابق نئی شاعری کی۔ اب یہ آپ کا کام ہے کہ آپ اسے سر پر چڑھائیں یا ردی کی ٹوکری میں ڈالیں آپ اپنی مرضی کے مالک ہیں۔“ اوں گارد ایسے انکسار کو نہیں سمجھتا۔ وہ تو صاف کہتا ہے کہ ”شاعری تو وہی ہے جو میں کر رہا ہوں۔ اگر آپ کو پسند نہیں تو جائیے جہنم میں۔“ اوں گارد ہمیشہ لوگوں کو جہنم میں بھیجتا ہے، کیونکہ وہ جانتا ہے کہ لوگوں کو جہنم میں جانا پسند نہیں۔ وہ ان لوگوں کو معاف نہیں کرتا جو اس سے بے نیازی برتتے ہیں۔ لوگ کہتے ہیں کہ وہ اپنی ڈیڑھ اینٹ کی مسجد الگ بنا رہا ہے۔ لیکن وہ لوگوں سے کہتا ہے کہ جس امام کے پیچھے وہ نماز پڑھتے رہے ہیں اس کا وضو ٹوٹ چکا ہے۔ لوگ کہتے ہیں کہ وہ ہاتھی دانت کے مینار میں بیٹھا ہوا ہے۔ وہ انھیں بتاتا ہے کہ وہ سب کے سب بے وقوفوں کی جنت میں جی رہے ہیں۔ غرض یہ کہ اوں گارد لوگوں کو معاف نہیں کرتا۔ وہ انھیں برابر جھٹکے دیتا رہتا ہے ان کی خود اطمینانی پر پے بہ پے حملے کرتا رہتا ہے۔ وہ ان کے مذاق خن کو بدلنا چاہتا

ہے۔ ان قدروں کے خلاف بے اطمینانی پیدا کرنا چاہتا ہے جو اس کی نظر میں بوسیدہ ہو چکی ہیں۔ اس طرح اپنی علیحدگی کے باوجود وہ سماج میں سب سے زیادہ INVOLVED ہوتا ہے۔ وہ سماج کی ایک ایک حرکت پر بھناتا ہے۔ اس طرح اس کی لاگ بھی لگاؤ بن جاتی ہے۔ چونکہ وہ سماج کو پہلے ہی سے مسترد کر چکا ہوتا ہے اس لیے سماج سے اس کا یہ لگاؤ کسی جلب منفعت کی خاطر نہیں ہوتا۔ وہ جانتا ہے کہ لوگوں سے بے نیازی برت کر وہ کون سے خطرات مول لے رہا ہے۔ لوگوں کے مذاق کے خلاف بات کر کے وہ پہلے ہی سے دولت اور شہرت کے دروازے خود پر بند کر لیتا ہے۔ اس لیے جب وہ لوگوں کی توجہ پر تسلط جمانے کی کوشش کرتا ہے تو اس عمل میں بے غرضی اور بے لوثی کا عنصر شامل ہوتا ہے۔ او اس گارد اس طرح سماج کے ایک بے لوث اور سفاک نقاد کا رول اختیار کرتا ہے۔ وہ سماج سے علیحدہ ہونے کے باوجود اس میں ڈوبا ہوا ہوتا ہے۔ اس سے بے نیاز رہنے کے باوجود اس پر چھایا ہوا رہتا ہے۔ اس کی یہی بے لوثی اس کے دھاندلی پن اور دہشت پسندی کو ایک اخلاقی قدر عطا کرتی ہے۔ یہ سب دھاندلی پن اور توڑ پھوڑ محض اس وجہ سے ہوتا ہے کہ انحطاط اور انجماد کا شکار معاشرہ اپنی خود اطمینانی اور غفلت کو چھوڑے اور اپنی سماجی اور تہذیبی زندگی کو زیادہ جاندار اور صحت مند بنائے۔ ایک گالی جو او اس گارد پر چسپاں نہیں ہوتی وہ فراریت کی گالی ہے۔

سیاسی اور سماجی جماعتوں میں بھی نوجوان سرکش باغی پیدا ہوتے ہیں۔ لیکن یہ بغاوت آدرشوں اور نظریات کی سطح پر ہوتی ہے۔ جب تک ان کے ہاتھ میں سیاسی اقتدار نہیں آتا وہ یہ تک ثابت نہیں کر سکتے کہ آدرش قابل عمل ہیں یا نہیں، اور اگر قابل عمل ہیں تو ان کی عملی شکل کیا ہوگی۔ ادب اور آرٹ میں او اس گارد آدرش اور نظریات کی بات نہیں کرتے۔ وہ عمل اور تجربہ کے آدمی ہوتے ہیں۔ ان کا کام تصویر بنانا اور نظم لکھنا ہے سودہ کرتے ہیں۔ جب ان کے تجربات پر بہت لے دے ہوتی ہے تو وہ اپنے طریقہ کار یا تجربہ کو DEFINE کرتے ہیں۔ مثلاً وہ بتاتے ہیں کہ ان کا شاعری یا مصوری کا تصور کیا ہے۔ یہ تصور تنقیدی سوجھ بوجھ والا بھی ہو سکتا ہے اور نرا اوٹ پٹا بھی۔ یعنی اتنا ہی اوٹ پٹا جتنا کہ ان کی تصویر یا ان کی نظم۔ سیاسی سرکشوں کے برعکس او اس گارد کو اپنا کام کر دکھانے کے لیے طاقت اور اقتدار کی ضرورت نہیں رہتی۔ نظم وہ کہیں بھی چھپوایا سنا سکتے ہیں۔ تصویروں کی نمائش وہ چوراہوں پر کر سکتے ہیں۔ اگر بڑے تھیٹر نہ ملیں تو وہ اپنے ڈرامے گھوڑوں کے طویلے میں بھی کھیل سکتے ہیں۔ ادب میں مکتبی ہایار کی کے خلاف ان کی بغاوت طاقت اور اقتدار کے لیے نہیں ہوتی۔ بلکہ اسی وجہ سے ہوتی ہے کہ او اس گارد کو اس ہایار کی یا سٹیبلشمنٹ کی قدریں قبول نہیں ہوتیں۔

او اس گارد کا فن تجرباتی ہوتا ہے۔ وہ ان دیکھی ان جانی دنیاؤں کا سیاح ہوتا ہے۔ اس سیاحت میں اسے کبھی جواہر پارے ملتے ہیں کبھی خنزف ریزے۔ وہ جانتا ہے کہ مہمات پر خطر ہیں لیکن وہ ساحل کی سلامتی پر خطرات کو ترجیح دیتا ہے۔ ویسے بھی آپ دیکھیں تو ہر فنی تخلیق ایک تجربہ ہی ہوتی ہے۔ کوئی فنکار و ثوق سے یہ نہیں کہہ سکتا کہ جو نظم یا ڈراما وہ لکھ رہا ہے وہ کامیاب ہی ہوگا۔ یہی نہیں بلکہ وہ یہ بھی نہیں جانتا کہ نظم یا ڈراما اس خاکے کے مطابق ہوگا جو اس نے اپنے ذہن میں بنا رکھا ہے۔ او اس گارد جب کاغذ پر قلم رکھتا ہے تو گویا وہ انجانی دنیاؤں میں چھلانگ

لگاتا ہے۔ اسی لیے اوں گارد کے لیے تجربہ تخلیق کا ہم معنی ہے۔ وہ نہ صرف یہ کہ تجربہ سے گھبراتا نہیں بلکہ ہر تخلیق اس کے لیے ایک نیا تجربہ ہوتی ہے۔ ندرت، جودت، تازگی اور توانائی، یہ ہیں وہ چیزیں جن کے حصول کے لیے وہ کمر بستہ ہوتا ہے۔ اس کی خطر پسند طبیعت کسی انتہا اور کسی حد کو خاطر میں نہیں لاتی۔ وہ ہر تجربہ کی انتہا کو پہنچنا چاہتا ہے اور اپنی میڈیم کے تخلیقی امکانات کا تفحص وہ اتنی شدت سے کرنا چاہتا ہے کہ خود میڈیم اس کی ستم شعار یوں کی متحمل نہیں ہو سکتی اور دم توڑ دیتی ہے۔ اوں گارد کی مہم جوئی اور تجربہ پسندی کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اس کا تجربہ خود اس کے لیے ایک IMPASSE کھڑا کرتا ہے۔ جاس کتنا بڑا فنکار ہے لیکن یولائسز اور فناگن ویک لکھ کر اسے حاصل کیا ہوا، سوائے اس کے کہ اپنے اور دوسروں کے لیے اس نے ناول کی تخلیق کی راہیں مسدود کر لیں۔ اس کے اجتہادات دیوار چختے ہیں، نئی راہ نہیں سمجھاتے، ناول تجربہ بنتی ہے لیکن تجربہ روایت نہیں بنتا۔ ہر بڑا فنکار اپنے موضوع پر اتنی شدت سے لکھتا ہے کہ وہ موضوع کو آنے والے شاعروں کے لیے ختم کر دیتا ہے۔ لیکن بڑا فنکار تخلیق کی راہیں مسدود نہیں کرتا۔ اس کے اثرات لے کر جہاں پر اس نے بات ختم کی تھی وہاں سے نئے فنکار آگے بڑھتے ہیں۔ ملٹن کی سی شاعری دوبارہ ممکن نہیں لیکن ملٹن کے اسلوب میں ہر قسم کی شاعری کے امکانات موجود ہیں۔ مطلب یہ کہ بڑے فنکار کا تجربہ یا اجتہاد تخلیق کی نئی جولانگا ہیں پیدا کرتا ہے، لیکن جاس کا ناول نئی جولانگا کی نشاندہی نہیں کرتا بلکہ سد باب کرتا ہے۔ فناگن ویک کے اسلوب، طرز، اور تکنیک میں دوسرا ناول جاس ہی لکھ سکتا ہے۔

مختلف فنون اور جمالیات کے مختلف فلسفوں کے آپس میں گڈمڈ ہونے کے علاوہ جس چیز نے اوں گارد کے فن کو اس قدر زراعتی اور انتشار پسند بنایا ہے وہ جدید ٹکنولوجی اور ماس میڈیا کے ذرائع کا فن پر تسلط ہے۔ جدید موسیقی کے شور و شغب کی ایک وجہ تو یہی ہے کہ گتار کی جگہ الیکٹرونک گتار نے لے لی۔ ٹیپ رکارڈ نے شاعری کو پڑھنے کی بجائے سننے کی چیز بنا دیا۔ ایلٹیٹ نے کسی زمانہ میں کہا تھا کہ شاید ریڈیائی ڈراموں کے ذریعہ شعری ڈراما زیادہ مقبول ہو اور شاعری اپنی کھوئی ہوئی ”آواز“ کو پاسکے۔ شاعری کا میڈیم الفاظ ہیں اور لفظ اپنا جادو آواز کے ذریعہ ہی جگاتا ہے۔ الفاظ کی کھنک، گونج اور گرج میں شاعری کا جادو پنہاں ہے۔ شاعری آنکھوں سے پڑھنے کی چیز نہیں بلکہ سننے سنانے گانے اور گنگنانے کی چیز ہے۔ کاغذ پر چھپے ہوئے الفاظ نیم مردہ الفاظ ہوتے ہیں اور ان میں جان اسی وقت پڑتی ہے جب وہ آواز بن کر گونجنے لگتے ہیں۔ ریڈیو، گراموفون ریکارڈ، ٹیپ رکارڈنگ، ٹیلی ویژن نے ایک معنی میں چھپے ہوئے لفظوں کو دوبارہ آواز میں بدل کر شاعری کو بصری اور نظری سطح سے ہٹا کر سماعتی اور تقریری سطح پر پہنچا دیا۔ یہاں پر یہ بات ذہن نشین رہے کہ جب ایلٹیٹ پاؤنڈ وغیرہ قدیم جدید فنکاروں نے فن کے قائم بلذات ہونے کا تصور پیش کیا تھا تب بھی فن پارہ کا تصور بڑی حد تک بصری زمانی تصور تھا۔ ان کی تنقید میں فن پارہ ایک خود کفیل، قائم بلذات، اور خارج میں آزادانہ طور پر موجود ایک تخلیق، ایک تعمیر، ایک صنعت گری، ایک ساخت STRUCTURE اور ایک فوق الفطری ظہور EPIPHANY کا مقام رکھتا تھا۔ بصری مکانی سطح پر فن پارہ ایک STRUCTURE تھا، سماعتی اور تقریری سطح پر وہ ایک PERFORMANCE بن گیا۔

ART AS PERFORMANCE کے اثرات موسیقی اور مصوری میں تو بہت واضح ہیں یعنی

اواں گارڈکس آرٹ پیش نہیں کرتے بلکہ آرٹ کی تخلیق کے عمل کو پیش کرتے ہیں جو ان کے نزدیک صحیح آرٹ ہے۔ وقوعہ آرٹ نہیں بلکہ NOTATION ہے۔ نغمہ کمپوزر کے بنائے ہوئے NOTATION میں نہیں بلکہ PERFORMANCE کے اپنے ایجادات اور اجتہادات کے ساتھ ان NOTATION کے استعمال میں ہے۔ نظم لفظوں میں نہیں بلکہ لفظوں کی آوازوں میں ہے اور شاعر کا اپنی آواز میں نظم کو پڑھنا نظم کے تاثر میں بہت فرق پیدا کر سکتا ہے۔ یہاں تک تو بات ٹھیک ہے اور آواز کی ترسیل کے جدید آلوں کے ذریعہ شاعری کو ایک سماعتی تقریری مقام عطا کیا جاسکتا ہے۔ اور یہ کام کیا بھی گیا ہے۔ انگریزی کے تمام کلاسیکی اور جدید شاعروں کی بہترین نظموں کو بہترین آوازوں نے ریکارڈ کر لیا ہے اور اب آپ کیٹس کی ODES کو اپنے ٹیپ ریکارڈ پر سن سکتے ہیں۔ ہر گھر میں شاعروں کی کتابوں کے ساتھ ساتھ شاعروں کی ریکارڈز بھی بسائی جاسکتی ہیں۔ خود شاعر کا کلام بھی انہی کی آواز میں ریکارڈ اور کیسٹ دکانوں پر دستیاب ہے۔ پتہ نہیں اس انقلاب کا اثر خود شاعری پر کیا پڑے گا۔ البتہ اتنی بات تو کہی جاسکتی ہے کہ شاعری کے سماعتی اور تقریری ہونے سے اسلوب کے زیادہ براہ راست، ڈرامائی، صاف شفاف، متحرک اور غنائی ہونے کے امکانات تحریر و طباعت کے دائرہ میں محدود رہنے سے کہیں زیادہ ہیں۔ مغرب میں جب نئے شاعروں نے شاعری کا عوام کے ساتھ از سر نو براہ راست رشتہ قائم کرنے کے لیے اپنے کلام کو کافی ہاؤسوں اور شراب خانوں میں سنانا شروع کیا تو لازمی طور پر ان کے لب و لہجہ اور آہنگ میں بھی فرق پیدا ہوا۔ لیکن آرٹ کو ایک PERFORMANCE سمجھنے کا نتیجہ اگر ایک طرف یہ ہوا کہ آرٹ ہنگامی اور عارضی بنا تو دوسری طرف اس میں شخصیت پرستی کا عنصر پیدا ہوا ادب اور آرٹ بنیادی طور پر ایک تسلسل ہے اور پائنداری اور دائمیت کی قدروں پر قائم ہے۔ جب کہ اواں گارڈ کا زیادہ تر آرٹ لمحاتی اور ہنگامی ہے۔ پاپ آرٹ کی پہلی بغاوت تو تاریخ کے خلاف ہے۔ ان کے لیے تاریخ محض بکواس ہی نہیں بلکہ کباڑ خانہ ہے۔ پاپ کلچر فی الحقیقت نو جوانوں کا کلچر ہے اور نو جوان ماضی اور مستقبل کی بجائے حال میں جیتا ہے۔ پاپ کلچر کی اگر کوئی قدر ہے تو محض تغیر۔ زندگی آرٹ لباس اور سجاوٹ کا ہر اسلوب اور ہر انداز راتوں رات بدلا جاسکتا ہے اور جہاں تبدیلی اتنی فوری ہو وہاں نو ستالجیا اور آرزو مندی کا تو کوئی سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ چنانچہ اواں گارڈ میں نو ستالجیا اور آرزو مندی نہیں بلکہ حالیہ اور موجود لمحہ میں حواس کی تسکین کا سامان تلاش کرنے کی کوشش ہے۔ اس تسکین کے ملتے ہی لمحہ بیکار ہو جاتا ہے اور اسے یاد کرنے اور اس پر سوچ بچار کرنے کی بجائے بہتر ہے کہ دوسرے لمحہ اور دوسرے تجربہ کی طرف قدم بڑھایا جائے۔ تھیٹر کو آپ گھر نہیں لے جاسکتے لیکن جس ڈرامے کو تھیٹر پیش کرتا ہے وہ آپ کے قبضے میں ہوتا ہے لیکن وقوعہ اگر تھیٹر ہے تو ایسا تھیٹر ہے جس کی سکرپٹ سے آپ محروم رہتے ہیں۔ تجربہ سے باہر نکلنے کے بعد آپ اس کی باز آفرینی نہیں کر سکتے، اسی لیے وہ حوالہ کا کوئی نقطہ فراہم نہیں کرتا۔ حوالوں کے نقاط کی عدم موجودگی میں فکر و خیال کی راہیں مسدود ہو جاتی ہیں اور آدمی تجربات کا انبار بن سکتا ہے لیکن ان تجربات کو کوئی فکری خاکہ یا قدروں کے نظام میں بدل نہیں سکتا۔ اواں گارڈ کے بعض حلقوں میں شخصیت پرستی پر جو زور ملتا ہے وہ بھی نتیجہ ہے آرٹ کو

PERFORMANCE سمجھنے کا۔ بعض ماہرین نفسیات کے نزدیک آواز انسان کی شخصیت کا سب سے گہرا اظہار ہے۔ ایک دل چسپ کتاب میں تو شاعرانہ اسلوب کی خصوصیات کا رشتہ براہ راست شاعر کی آواز سے جوڑا گیا ہے۔ یہی نہیں بلکہ عمل معکوس کے ذریعہ ملٹن یا کسی اور کلاسیکی شاعر کے اسلوب کے مطالعہ کے ذریعہ یہ تک قیاس کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ ملٹن کی آواز کیسی ہوگی۔ میں نے ہمیشہ یہ محسوس کیا ہے کہ سردار جعفری کی شخصیت کو جو چیز اتنی دلنواز اور پرکشش بناتی ہے اس میں ان کی خوب صورت آواز کا بڑا دخل ہے۔ میں یہ بھی سوچا کرتا ہوں کہ اگر ان کی آواز پتلی ہوتی تو شاید ان کی شاعری کا وہ رنگ و آہنگ نہ ہوتا جو کہ ہے۔ لیکن یہ محض تاثرات ہیں کوئی سوچی سمجھی رائیں یا منطقی خیالات نہیں۔ بہر حال اوں گارد کے بعض حلقوں نے شاعری میں شاعر کی شخصیت پر جو زور دیا تو یہ بھی کوئی نئی بات نہیں تھی۔ شاعروں کی شخصیت پر زور دینے والے نقادوں اور فنکاروں کی کبھی کمی نہیں تھی۔ پکا سونے تو صاف کہا تھا کہ اہمیت اس بات کی نہیں کہ فنکار کیا کرتا ہے بلکہ اس بات کی ہے کہ فنکار کیا ہے۔ یہ فنکار کی اندرونی کش مکش، اس کا جذباتی اور روحانی خلفشار، اس کا کرب اور اس کا درد ہے جو فن کو معنی بخشتا ہے اور فن پارہ ایک غیر شخصی شبیہ نہیں ہوتا بلکہ ایک ایسی بوتل ہوتا ہے جس میں فنکار کا جن قید ہوتا ہے اور ہمیشہ ہماری کوشش یہ ہوتی ہے کہ بوتل کو توڑ کر جن کو دیکھیں اور اسے سمجھیں۔ جس وافر پیمانہ پر سوانحی تنقید لکھی گئی ہے وہ خود اس خیال کی ایک حد تک تصدیق کرتی ہے۔ ادب میں غیر شخصی آرٹ کا جو تصور رہا ہے اور جسے میں قبول کرتا ہوں اس سے میں سردست بحث نہیں کروں البتہ اتنا کہوں گا کہ خود ایلیٹ شخصیت کا انکار نہیں کرتا بلکہ وہ تو نہایت واضح طور پر کہتا ہے کہ شخصیت سے گریز کے معنی کیا ہیں یہ وہی شخص سمجھ سکتا ہے جس کی کوئی شخصیت ہو۔ بہر حال جیسا کہ فادر اوگ نے بتایا ہے کہ نظر چیزوں کی سطح کو پیش کرتی ہے جب کہ آواز ان کے اندرون کو۔ آواز ایک آدمی کا دوسرے آدمی سے خطاب ہے، آواز اندرونی لرزشوں کے بغیر ممکن نہیں۔ گویا آواز ایک آدمی کے اندرون سے دوسرے آدمی کے اندرون میں سفر ہے۔ ونڈھم لیوس نے مک لوہان اور فادر اوگ کے بھی کئی برسوں پہلے متضاد تصورات کا ایک تقابلی خاکہ اس طرح پیش کیا تھا۔ اچھی چیزیں ہیں مکان SPACE () آنکھ، روشنی، سطح، فن، تعمیر، اور ثبات۔ بری چیزیں ہیں وقت، کان، اندھیرا، اندرون، موسیقی اور تعمیر۔ ادھر چند سال قبل جب کہ میں ابن حسین کے نام سے مضمون لکھا کرتا تھا میں نے سردار جعفری کے اس بیان کی تردید میں کہ شاعری پڑھنے کی نہیں بلکہ سنانے اور گانے کی چیز ہے ایک مضمون لکھ کر داؤدی کے عنوان سے شیخون میں قلم بند کیا تھا اور یہ بتانے کی کوشش کی تھی کہ فن طباعت کی ایجاد کے بعد غنائی شاعری کون سی تبدیلیوں سے گزری۔ یہاں برہیل تذکرہ میں صرف یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ آواز اگر کان اندھیرا اور باطنیت کی طرف سفر ہے تو یہ سفر بھی سردار کے مزاج کے منافی ہے۔ بہر حال نئے اوں گارد نے جب یہ کہا کہ نظم وہ نہیں ہے جو کاغذ پر ہوتی ہے بلکہ نظم تو وہ ہوتی ہے جو شاعر یا مغنی کی آواز سے زندہ ہوتی ہے تو گویا انھوں نے کاغذ پر چھپے ہوئے نظم کے الفاظ کو سنگیت کے NOTATIONS میں بدل دیا۔ اب گویا یہ کہنے کے امکانات بھی بڑھ گئے کہ نظم جب سنائی یا گائی جاتی ہے تو اچھی معلوم ہوتی ہے لیکن کاغذ پر بے جان لگتی ہے۔ پاپ شاعروں کے نقادوں کا بھی یہی کہنا ہے کہ ان سے غلطی اس وقت ہوئی جب انھوں نے

اپنی نظموں اور گیتوں کو گانے اور سنانے کی بجائے چھپوانا شروع کیا۔ پھر تو وہ ادبی نقادوں کے ہاتھوں حلال ہو کر رہ گئے۔ ہمارے یہاں شاعری کی سماعی اور تقریری روایت مشاعروں کے ذریعہ ابھی تک زندہ ہے لیکن ہم جانتے ہیں کہ حقیقی شاعر اور مشاعرہ باز شاعر میں کیا فرق ہوتا ہے۔ یہاں پر یہ بات بھی یاد رکھیے کہ فنکار کی شخصیت کو ماس میڈیا اپنے کمرشیل مقاصد کے لیے استعمال کرتا ہے۔ ماس میڈیا آدمی کو شخصیت میں بدلنے کے تمام گروں سے واقف ہوتا ہے۔ دراصل پاپ کلچر اور اوں گارڈ کا فن دونوں کمرشیل استحصال سے محفوظ نہیں رہ سکے ہیں۔ جب فنکار شخصیت بن جاتا ہے۔ ٹیلی ویژن مثلاً شخصیت کو ابھارنے کے لیے کمرے کو مختلف زادیوں سے پھیرتا ہے اور روشنی کو خاص ڈھنگ سے ترتیب دیتا ہے۔ ہماری کمرشیل تہذیب آدمی کے IMAGE پر زور دیتی ہے جس کی نہایت ہی گھناؤنی مثال ہمارے فلمی رسالے پیش کرتے ہیں۔ مارشل مک لوہان کا نعرہ ہے کہ میڈیم خود پیغام ہے مطلب یہ کہ پیغام کے موضوع یا مواد کی اتنی اہمیت نہیں جتنی اہمیت میڈیم جن طریقوں سے ہمارے حواس کو متاثر کرتا ہے اس بات کی ہے۔ مطلب یہ کہ اہمیت خیالات کی نہیں بلکہ اشخاص کی ہے۔ یہ نہ دیکھو کہ آدمی کیا کر رہا ہے بلکہ یہ دیکھو کہ آدمی کون ہے۔ سی ایس لیوس کا کہنا ہے کہ انسانی شخصیت تجزیاتی نہیں بلکہ جذباتی رد عمل مانگتی ہے۔ کسی آدمی کو غیر شخصی معروضی اور تجزیاتی انداز میں گھورنا اس کی توہین کرنا ہے۔ اسے محض ایک شے ایک تماشے میں بدل دیتا ہے۔ لیوس کہتا ہے کہ سماجی زندگی میں کیا اس سے بڑی بد تمیزی ممکن ہے کہ جو آدمی ہم سے خطاب کر رہا ہے ہم اس کے متعلق سوچیں بجائے اس کے کہ وہ جو کچھ کہہ رہا ہے ہم اس پر دھیان دین۔

آرٹ کی دنیا میں شخصیت پرستی کا میلان ہمیشہ رہا ہے۔ لیکن جب ایک میلان کو ایک جمالیاتی فلسفہ کی شکل دی جاتی ہے تو نہ صرف یہ کہ اس میں غلو اور انتہا پسندی پیدا ہوتی ہے، بلکہ چونکہ میلان ایک تخلیقی رویہ اختیار کر لیتا ہے اس لیے فن کے ان اصولوں سے جو سینکڑوں سالہ تجربہ کی روشنی میں قائم کیے گئے ہیں اس کا تصادم ناگزیر ہو جاتا ہے اور جب ادبی نقاد اوں گارڈ کے دعوؤں کو ادبی تجربات اور جمالیاتی فلسفہ کی روشنی میں پرکھتا ہے تو ان کا تضاد اور کھوکھلا پن ظاہر ہو جاتا ہے۔ اوں گارڈ بھلے کہیں کہ وہ انسان کی چالیس ہزار سالہ جمالیاتی سرگرمی کے اصولوں کو غیر متعلق بنا رہے ہیں لیکن ادبی نقاد تو یہی دیکھنے کی کوشش کرے گا کہ چار سالوں میں پچھلی ہوئی چار آدمیوں کی تخلیقی سرگرمی کی حقیقی قدر و قیمت کیا ہے، اور یہ بات وہ دیکھے گا اپنے پورے ادبی اور فنی تجربہ کی روشنی میں۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں ہے کہ اوں گارڈ کا تمام دھاندلی پن ادبی روایت کو توڑنے میں کامیاب نہیں ہوا اور جہاں موسیقی، مصوری، مجسمہ سازی اور فن تعمیر میں ایسے اجتہادات کیے گئے ہیں کہ انھیں ماضی کی روایت کے پہلو میں جگہ دینا ممکن نہیں رہا، وہیں ادب اور شاعری کی دنیا میں ایسے اجتہادات اپنا لوہا نہیں منوا سکے۔ ادب تخلیق کرنا ہے تو ادب کے اصولوں پر ہی تخلیق ہوگا اور ادب کا بنیادی اصول ہے اس کے میڈیم کا مناسب استعمال۔ ادب کا میڈیم لفظ ہے اور لفظ آواز بھی ہے آکار بھی اور معنی بھی ہے۔ لفظ کے ان تین عناصر میں سے کسی ایک عنصر پر زور دینا یا معنی کو نظر انداز کر کے اسے محض آواز یا آکار کے طور پر ہی استعمال کرنا ممکن نہیں۔ معنی کے ساتھ ہی خیال اور شعور کا عمل دخل شروع ہو جاتا ہے۔ مگویا ادب کا میڈیم بذاتِ خود فنکار کو اپنے قابو میں رکھتا ہے اور اسے ہلکنے نہیں

دیتا۔ نیم غنودگی کے عالم میں آوازیں نکالی جاسکتی ہیں، کنواس پر رنگ بکھرے جاسکتے ہیں، لیکن کاغذ پر الفاظ تحریر نہیں کیے جاسکتے۔ بکھرے ہوئے رنگوں کو تصویر اور آوازوں کے مجموعہ کو نغمہ کہا جاسکتا ہے لیکن بکھرے ہوئے الفاظ کو نظم نہیں کہا جاسکتا۔ شاعری شعور کا پورا عمل مانگتی ہے گو اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ شاعری میں غیر شعوری قوتوں کا کوئی عمل دخل نہیں ہوتا۔ جیسا کہ ایلٹ نے بتایا ہے کہ شاعری میں بہت کچھ شعوری بھی ہوتا ہے اور بہت کچھ غیر شعوری بھی۔ لیکن شاعری بنیادی طور پر شعور کا عمل ہے۔ اسی لیے شاعری میں آٹوٹینک اور میکاکی طریقہ کار کبھی کامیاب نہیں ہوا۔ کمپیوٹر کے ذریعہ ادب کی تخلیق ممکن نہیں۔ نیاواں گاردور اصل جدید میکاکی آلوں کا مالک بننے کی بجائے ان کا ادنیٰ غلام بن گیا ہے۔ بجائے اس کے کہ وہ مشین پر اپنے تخیل کو مسلط کرتا اس نے تخیل پر مشین کی حکمرانی کو قبول کیا۔ مثلاً ایک صاحب کا کہنا ہے کہ ٹائپ رائٹر نظم کی تخلیق میں مدد دے سکتا ہے کیونکہ شاعر اس کا استعمال اس طرح کر سکتا ہے جیسے ایک سنگیت کار پیانو کا استعمال۔ مک لوہان کا بھی کہنا ہے کہ ٹائپ رائٹر کے سامنے بیٹھے ہوئے شاعر کا تجربہ ایک جاز سنگیت کار کے تجربہ کی مانند کسی چیز کو COMPOSE اور PERFORM کرنے کا تجربہ ہوتا ہے۔ شاعری کی تقریری اور سماعتی نوعیت پر اصرار کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ نظم تحریر میں آئے بغیر براہ راست ٹیپ ریکارڈ کی جاسکتی ہے۔ لیکن ایسی نظمیں جیسا کہ پہلے بتایا گیا ہے تحریر میں بے جان معلوم ہوتی ہیں۔ تحریر میں شاعر جو نزاکتیں اور لطافتیں پیدا کر سکتا ہے وہ تقریر میں ممکن نہیں۔ ایسی نظموں میں خطیبانہ آہنگ کے زیادہ ہونے کا خطرہ ہے ایسے تجربات کیے جاسکتے ہیں لیکن ان تجربات کی پرکھ تو بہر حال ادبی اصولوں پر ہی ہوگی اور نقاد یہ نہیں دیکھتا کہ نظم کیسے لکھی گئی ہے بلکہ دیکھتا ہے کہ نظم کیسی ہے۔ اداں گارد طریقہ کار کو بھی ایک قدر سمجھتا ہے حالانکہ طریقہ کار شاعر کا ذاتی معاملہ ہے اور وہ نظم کی قدر و قیمت متعین نہیں کرتا۔ غالب کے ازار بند کو گرہ لگانے اور میر انیس کے چادر تان کر لیٹ جانے اور پھر مرثیہ ڈکٹیٹ کرنے کے طریقہ کار سے ہم اچھی طرح واقف ہیں۔ نقاد RECIPE کو نہیں بلکہ END-PRODUCT کو دیکھتا ہے۔ آپ چاہے شراب کے نشہ میں نظم لکھیں یا حشیش کے نشہ میں، نقاد کا سروکار تو نظم سے ہے۔

ایلٹ نے جب غیر شخصی آرٹ اور شاعر کے میڈیم ہونے کی بات کی تھی تو وہ فی الحقیقت ادب کو پوری روایت کے تجربہ کے پس منظر میں سوچ رہا تھا۔ وہ ادب میں شخصی عنصر کا انکار نہیں کرتا بلکہ شخصیت کی اس چھاپ کا انکار کرتا ہے جو فن پارہ کو ایک قائم بالذات اور خود کفیل چیز بننے نہیں دیتی اور اس طرح فن پارہ پوری قوم کی دانشمندی کی تجسیم بننے کی بجائے محض فنکار کی شخصیت کی توسیع بن جاتا ہے، قطع نظر اس سے کہ فنکار کی شخصیت اس قابل ہے بھی یا نہیں کہ اس کا اظہار ادب میں مستحسن ہو۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ امریکہ کے بورڈ واڈی سماج میں ہمیں یہ تماشا بھی دیکھنے کو ملا کہ سوپ کے ٹن پر فنکار کا آٹوگراف ٹن کو فن پارہ بنا دیتا ہے۔ آٹوگراف فن خطاطی کی طرح شخصیت کا اظہار ہے اور آٹوگراف کے روپ میں یہ گویا فنکار کی شخصیت کی چھاپ ہے جو کسی بھی چیز کو فنی تخلیق میں بدل دیتی ہے۔ ایک صاحب نے تو کورے کنواس ہی کو تصویر کہا اور لوگوں نے اسے تصویر کے طور پر قبول بھی کیا کیونکہ کور کنواس ”ان صاحب“ سے متعلق تھا۔ گویا اب تو فن کے بغیر بھی آدمی فنکار بن سکتا ہے۔ فن کار کا

آٹو گراف، کوراکنواس، انگوٹھے کا نشان ہر چیز فن پارہ ہے کیونکہ فن کار کی شخصیت کا نشان ہے۔

جس طرح سائنس مذہب کے لیے ایک زبردست چیلنج بن کر آیا تھا اور ایک زمانہ تھا جب کہ فکر و فلسفہ کا اہم ترین موضوع سائنس اور مذہب کی باہمی پیکار تھا، لگ بھگ کچھ اسی قسم کی صورت حال ہمارے زمانہ میں سائنس نے ادب کے لیے پیدا کی ہے۔ جدید فنکاروں کے سامنے یہی مسئلہ نہیں کہ سائنس کی بنائی ہوئی دنیا کو کیسے قبول کیا جائے بلکہ اس سے بھی زیادہ اہم مسئلہ یہ ہے کہ سائنس اور ٹکنالوجی کی دنیا میں ادب کو کس طرح زندہ رکھا جائے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہم تہذیب و تمدن کے ایک ایسے دور میں داخل ہو رہے ہیں جو پچھلے تمام ادوار سے اس قدر مختلف ہے کہ تہذیبی، تمدنی اور روحانی زندگی کے وہ تمام اسالیب جنہیں انسان نے ہزاروں سالہ ارتقاء کے دوران پروان چڑھایا تھا اب ازکار رفتہ ہو چکے ہیں، یا ہو رہے ہیں، اور ادب اور آرٹ بھی مذہب کی طرح ہی سائنس کی یلغار کے مقابل ایک باری ہوئی جنگ لڑ رہے ہیں۔ کہا نہیں جاسکتا اس جنگ کا انجام کیا ہوگا۔ شاعری زندہ رہے گی یا نہیں۔ ادب اور آرٹ وہ کام کرتے رہیں گے یا نہیں جواب تک وہ کرتے آئے ہیں۔ ادب مذہب کی طرح میدان جنگ کا بڑا حصہ سائنس کے سپرد کر چکا ہے اور زیادہ محدود سکڑے اور سمٹے ہوئے حصار میں مدافعتانہ جنگ لڑ رہا ہے۔ وہ لوگ جو ادب کی کلاسیکی روایت کے پاس بان ہیں ان کا دائرہ محدود سے محدود تر ہوتا جا رہا ہے۔ نیا ادب گارد محسوس کرتا ہے کہ نہ تو اس روایت کو بچایا جاسکتا ہے نہ اسے بچانے میں کوئی فائدہ ہے۔ وہ اس روایت کے سامنے پیٹھ کر کے کھڑا ہو جاتا ہے اور ادب کی جنگ ادب کے ہتھیاروں سے لڑنے کی بجائے سائنس کے ہتھیاروں سے لڑنے لگتا ہے۔ یعنی بجائے اس کے کہ سائنس کے مقابلہ میں ادب کی قدروں کو پیش کرے، وہ ادب کے کلاسیکی پیمانوں کا دور ختم ہوا اور ٹکنالوجیکل عہد میں ادب کو زندہ رہنا ہے تو ادب اور آرٹ کے پرانے طریقہ کار کو گلے سے لگائے رکھنے کی بجائے ان نئے طریقوں کو اپنانا ہوگا جو سائنس کی نئی ایجادات کی وجہ سے ہمارے لیے ممکن بنے ہیں۔ مثلاً ریڈیو اور ٹیلی ویژن سے اجتناب کی بجائے ہمیں یہ سوچنا ہوگا کہ ان چیزوں کا استعمال ادب اور آرٹ کے لیے کیسے کیا جائے۔ یا مثلاً کمپیوٹر سے بدکنے کی بجائے ہم کمپیوٹر سے نظمیں کیوں نہ لکھوائیں۔ یا مثلاً ٹیپ ریکارڈ کی ایجاد کے بعد نظم کی تخلیق کے جو میکانیکی امکانات پیدا ہوئے ہیں، اُن سے فائدہ کیوں نہ اٹھایا جائے۔ یا فنکار آرٹ کی تخلیق میں خود کو آرٹ تک کیوں محدود کرے۔ مصوری رنگ، کنواس اور موٹے قلم تک ہی کیوں محدود رہے۔ تصویر پر پھٹا ہوا جوتا، سائیکل کا ٹائر، دانت صاف کرنے کا برش، یا ٹن کا ڈبہ کیوں نہ لٹکایا جائے۔ یا مثلاً کیا ضروری ہے کہ موسیقی صرف ساز کی آوازوں سے پیدا ہو۔ ریل کی سیٹی موٹر کے ہارن، اور شہر کی ملی جلی آوازوں کے شعور و شغب کو بھی ساز کی آوازوں کے ساتھ کیوں نہ ملایا جائے۔ یا مثلاً کیا ضروری ہے کہ ڈراما محض الفاظ عمل اور کردار کا مجموعہ رہے۔ وہ ایک وقوعہ ایک تابلو، ایک SPECTACLE کیوں نہ بنے۔ یا مثلاً نظم پڑھنے کی چیز ہی کیوں ہو، فن تعمیر کی طرح دیکھنے کی چیز بھی کیوں نہ بنے ادب اور آرٹ کی دنیا میں جو یہ ہزاروں قسم کے مثلاً ”وجود میں آئے ہیں وہ نتیجہ ہیں آرٹ کی کلاسیکی روایت کو مکمل طور پر مسترد کرنے اور تخلیق فن کے نئے طریقوں کو اپنانے کا۔ سی پی سنو نے جب دو کلچر کی بات کہی اور فنکاروں کو سائنس پڑھانا شروع کیا تو اس

کے خلاف ایف آر لیوس اور سوسان سونتاگ دونوں کمر بستہ ہوئے۔ لیوس کلاسیکی روایت کے تحفظ کی خاطر لڑتا رہا۔ سوسان سونتاگ کو کلاسیکی روایت میں دل چسپی نہیں تھی۔ اس کا کہنا یہ تھا کہ آرٹ اور سائنس میں اب فرق رہا ہی کہاں ہے۔ آرٹ سائنس کے تمام طریقوں اور ایجادوں کا استعمال کر رہا ہے۔ سوسان سونتاگ نے تو یہاں تک کہا کہ آج کا آرٹ اب اتنا آسان بھی نہیں رہا۔ یعنی اسے سمجھنے کے لیے اب اتنی ہی محنت اور کاوش کرنی پڑتی ہے جتنی کہ سائنس کو سمجھنے کے لیے۔ سوسان سونتاگ سی پی سنو کو بہت اہمیت نہیں دیتی لیکن یہ حقیقت ہے کہ وہ سائنس اور ٹکنالوجی کو ضرورت سے زیادہ CONCESSIONS دیتی ہے اور ادب اور آرٹ کی قیمت پر دیتی ہے، جب کہ لیوس اور اس کی روایت کے نقاد ادبی روایت کے تحفظ میں ادب کی قیمت پر سائنس کو کوئی رعایت دینے کے روادار نہیں۔ سوسان سونتاگ نئے اواں گارد کی محاسب نہیں بلکہ پر جوش مفسر ہے اور یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ نیا اواں گارد لیوس اور ایلین سے بھی بہت زیادہ خوش نہیں۔ وجہ یہ ہے کہ ایلین اور لیوس کی روایت نے ابھی دم نہیں توڑا، یہی نہیں بلکہ وہ اور زیادہ توانا ہوئی ہے۔ یہ روایت اس بات پر زور دیتی ہے کہ آرٹ کیا ہے، جب کہ نیا اواں گارد اس بات پر زور دیتا ہے کہ آرٹ کیا نہیں ہے۔ نئے اواں گارد کی بغاوت مروجہ اسالیب اور روایتی طریقہ کار کے خلاف ہی نہیں بلکہ ان بنیادوں کے خلاف ہے جن پر آرٹ تخلیق ہوتا ہے۔ صاف بات ہے کہ نئے آرٹ کو محض اس کے دعوؤں پر قبول نہیں کیا جاسکتا۔ اس کی پرکھ کے لیے تنقیدی قدروں کے ایک نظام کی ضرورت پڑتی ہے۔ یعنی ہمیں اواں گارد کی تخلیقات کی پرکھ کرنی ہی ہے تو ہمارا آرٹ کا جو کچھ تجربہ رہا ہے اس کی روشنی میں تنقیدی قدروں کے ایک نظام کو تشکیل دینا پڑتا ہے۔ یہ نظام اقدار جامد اور کنشل نہیں ہوتا بلکہ نئے تقاضوں کے مطابق اس میں کمی بیشی ہو سکتی ہے۔ لیکن اس نظام میں آپ چاہے ایسی تبدیلی روارکھیں، یہ آرٹ کے پچھلے تجربات (جو باہم مل کر آرٹ کی روایت کی تخلیق کرتے ہیں) کی نفی نہیں کرتا۔ روایت پسند نقاد اواں گارد سے محض اس وجہ سے جزیں نہیں کہ وہ روایتوں کو توڑتا ہے، بلکہ اس کی بیزاری کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ روایت شکنی کے باوجود یا شاید اسی وجہ سے وہ آرٹ تخلیق نہیں کر سکا۔ نقاد بتاتا ہے کہ اس کی نظم یا ناول ایک نیا تجربہ سہی لیکن ایک ناول یا نظم کی حیثیت سے وہ ایک کمزور نظم یا ناقص ناول ہے۔ اس وجہ سے نہیں کہ نظم یا ناول نے شاعری اور فکشن کے اصولوں کی پابندی نہیں کی بلکہ اس وجہ سے کہ جو مقاصد فنکار نے اپنے سامنے رکھے تھے ان مقاصد کے حصول میں وہ ناکام رہی ہے۔ مثلاً یہ بتایا جاسکتا ہے کہ گنز برگ کی شاعری میں جو خطابت، سطحیت، سہل پسندی، نثریت وغیرہ کمزوریاں ادھر ادھر دیکھنے کو ملتی ہیں وہ شاعر کے فنی شعور کی ناپختگی کی دلیل ہیں۔ یا مثلاً یہ دکھایا جاسکتا ہے کہ راب گرے کے دعوے اپنی جگہ برحق سہی لیکن اس کے ناول ناقص ہیں کیونکہ ناول میں جو چیز پیش کرنا چاہتا تھا شاید وہ ناول کے میڈیم کے ذریعہ پیش نہیں کی جاسکتی۔ یا مثلاً یہ کہا جاسکتا ہے کہ انڈر گراؤنڈ شاعروں کی بغاوت کو سمجھا جاسکتا ہے لیکن اس سے اُن کی شاعری کا چھچھلا پن، عامیانہ پن، اور سطحیت کو حق بجانب قرار نہیں دیا جاسکتا۔ اگر اواں گارد کا آرٹ خود آگاہ آرٹ ہے تو وہ لازمی طور پر خود آگاہ آرٹ کے نقائص کا حامل بھی ہوگا۔ آرٹ میں صنعت گری، ندرت پسندی، انفرادی ترنگ، شعبہ بازی سے جو خرابیاں پیدا ہوتی ہیں وہ خرابیاں اواں گارد کے آرٹ میں بھی دیکھی جاسکتی ہیں اور دیکھی

گئی ہیں۔ انھیں دیکھنے کے لیے ضروری ہے کہ نقاد کی نظر قدیم و جدید آرٹ کے تجربات کی پروردہ ہو۔ اوں گارد کے دعوؤں سے گمراہ ہونے کی بجائے نقاد کو چاہئے کہ وہ ان کی غیر اطمینانی، تجسس، اور گمراہی سبھی کا جائزہ لے۔

نئے اوں گارد نے سائنسی اور ادبی کلچر، آرٹ اور نان آرٹ، بلند جبین اور پست جبین، ہائی کلچر اور ماس کلچر، سنجیدہ اور غیر سنجیدہ کی تفریق کو ختم کرنے کی کوشش کی ہے۔ مصوری، سنگ تراشی، موسیقی، رقص، فن تعمیر، فلم ٹیلی ویژن، جدید فلسفوں، سماجیات، انجینئرنگ اور الیکٹرونکس میں سائنس اور آرٹ ہاتھ سے ہاتھ ملا کر چل رہا ہے۔ لیکن خود سوسان سونتاگ کو اس فہرست میں شاعروں اور ادیبوں کے نام شامل کرنے میں دشواری ہوئی ہے۔ اس نے قوسین میں صرف اتنی بات کہی ہے کہ چند شاعروں اور نثر نگاروں کو بھی اس میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ سوسان سونتاگ کو شکایت ہے کہ اس نے کلچر سے انگریز اور امریکہ کے تمام دانشور بے خبر ہیں۔ ان کا کلچر کا تصور ابھی تک وہی ہے جو آرنلڈ نے دیا تھا۔ اوں گارد نے آرنلڈ کے کلچر کے تصور سے بغاوت کی ہے۔ سوسان سونتاگ کا کہنا ہے کہ جو چیز ادب کو امتیاز بخشی تھی وہ اس کا موضوع CONTENT تھا جو رپورتاژ اور اخلاقی محاکمہ دونوں کے عناصر لیے ہوئے تھا۔ اس کا کہنا ہے کہ آج کے زمانہ میں جو فنون زیادہ مقبول ہیں مثلاً موسیقی، رقص، مصوری، فن تعمیر، (نئی) فلم، سنگ تراشی وغیرہ ان میں موضوع کا عنصر نہ ہونے کے برابر ہے۔ یہ سرد آرٹ ہیں اور اخلاقیات سے پاک ہیں۔ اس لیے ان فنون کے دائرہ میں دو کلچر کی بحث کے کوئی معنی نہیں رہتے۔ کلچر کے آرنلڈ کے تصور اور ادب اور شاعری کے کلاسیکی تصور سے سوسان سونتاگ کی برہمی کی وجہ صاف ہے۔ دراصل نیا اوں گارد چاہتا ہے کہ ادب اور شاعری کو بھی وہ موسیقی اور مصوری ہی کی طرح اخلاقیات اور موضوع کے جھگڑوں سے نجات دلائے۔ آخر ایک نظم اور ایک ناول ایک راگ اور ایک تصویر کی طرح آرٹ OBJECT کیوں نہیں بنتی۔ یہ گویا شعر محض کے تصور کی تجدید ہے۔ لفظ کو محض آواز اور رنگ کے طور پر استعمال کرنے کی کوشش۔ لیکن لفظ محض آواز اور آکار نہیں، معنی بھی ہے۔ مصوری کا موضوع درخت بیل چٹان یا مل کی چپنی ہو سکتا ہے لیکن ادب اور شاعری کا موضوع تو انسان ہی رہا ہے، اور انسان بنیادی طور پر ایک اخلاقی جانور ہے۔ لفظ کو جہاں آپ نے اس کے معنی کے ساتھ استعمال کیا وہیں انسان اپنے پورے جذباتی اور اخلاقی ڈامنشن کے ساتھ ادب میں آ موجود ہوا۔ گویا ادب پر خود اس کا میڈیم چند قیود لگاتا ہے۔ ادب کا میڈیم جب تک زبان ہے تب تک اسے سنگیت اور مصوری میں بدلا نہیں جاسکتا۔ اسی لیے دوسرے فنون میں اوں گارد کی اتنی سب دھماچو کڑی کے باوجود..... شاعری کے میدان میں انھیں کھل کھیلنے کے مواقع نہیں ملتے۔ ادبی اور شعری روایت کی سخت جانی اور TENACITY بھی دیکھنے کے قابل ہے۔ ادب دوسرے فنون کے اصول اقدار اور طریقہ کار تک کو قبول نہیں کرتا۔ NEW LAOCOON کے مباحث کی تجدید کے باوجود ادب سنگیت اور چتر کلا کے اصولوں کو اپنے اصول بنانے پر رضامند نہیں۔ آرنلڈ سے سوسان سونتاگ کی اور پورے کلاسیکی تصور رات ادب سے اوں گارد کی برہمنگی کی وجہ یہی ہے کہ مصوری سنگیت اور فن تعمیر کے سٹیج پر وہ جو کرتب دکھایا کرتے ہیں ادب اس کی اجازت نہیں دیتا۔ تصویر اور مجسمہ آرٹ آبجیکٹ ہے۔ نظم نہیں ہے۔ کانگریٹ شاعری والے چاہے اتنی کوشش کریں نظم دیکھنے کی چیز کبھی نہیں بنے۔ جب تک ادب اور

شاعری کا میڈیم نہیں بدلتا ادب اور شاعری کی روایت سے مکمل انحراف ممکن نہیں۔ انحرافی رویہ اپنی انتہا کو پہنچ کر خود باغی کو تھکا دیتا ہے۔ او اس گارد کی بغاوتیں رقص شرر سے زیادہ ثابت نہیں ہوتیں اور روایت کا شعلہ بدستور جلتا رہتا ہے۔ ہائی کلچر اور ماس کلچر کا فرق ابھی بھی جاری ہے۔ انٹی آرٹ کے باوجود یہ آرٹ ہی ہے جو لوگوں کو اپنی طرف کھینچتا ہے۔ بلند جبیں پست جبیں کے ساتھ ابھی بھی مفاہمت نہیں کر سکا۔ تصویر میں چاہے آپ جو تالٹا لٹکا میں، اور سنگیت میں چاہے آپ ہارن اور پیہوں کا شور و شغب پیدا کریں، یہ محض تجربات ہی رہتے ہیں، تخلیقی قدر نہیں بن پاتے۔ ادب اور شاعری میں تمام دھاندلی پن کے باوجود ادب کا بڑا اور قابل قدر حصہ ادب کے روایتی اصولوں ہی پر تخلیق ہوا ہے۔ وہ ہزاروں اہم ناول افسانے ڈرامے اور نظمیں جو پچھلے پانچ پچاس برس میں لکھے گئے ہیں وہ ایسے نہیں ہیں کہ ان کے خدو خال کو ہم پہچان نہ سکیں۔ تمام جذبات طرازیوں کے باوجود آج کا ناول بھی بالزاک ڈکنز اور ٹالسٹائی کی روایت کا ناول ہے۔ تمام ندرت پسندیوں کے باوجود آج کی نظم بھی ڈن، کیٹس اور ایلینٹ کی روایت کی نظم ہے۔ اس سے ایک ہی بات ثابت ہوتی ہے۔ جو دوسرے فنون میں ممکن ہے وہ ادب کے فن میں ممکن العمل نہیں۔

ایک طرف تو او اس گارد آرٹ میں شخصیت پرستی کی بات کرتے ہیں دوسری طرف سوسان سونٹاگ جدید آرٹ کی غیر شخصی معروضیت اور کلاسیکی علیحدگی کی بات کرتی ہیں۔ جدیدیت کو تو رومانی فینومینا بھی بتایا جاتا ہے اور مخالف رومانی بھی۔ بات صرب اتنی سی ہے کہ آئوینک اور میکا کی طور پر تخلیق کیے ہوئے آرٹ کا مقام پیدا کیا جائے۔ وہ آرٹ آئیکٹ جو عوام کے تصرف کے لیے وسیع پیمانہ پر کارخانوں میں مینوفیکچر کیے جاتے ہیں انھیں غیر شخصی معروضیت اور کلاسیکی علیحدگی کے نام پر آرٹ کا مقام دیا جائے۔ یہ پورا رویہ مضحکہ خیز ہے۔

اس میں شک نہیں کہ آرٹ محض اخلاقی نہیں ہوتا۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ ہمارا اخلاقی ضمیر ہمارے پورے شعور کا ایک حصہ ہے پورا شعور نہیں اور آرٹ شعور کی مختلف سطحوں کو چھوتا ہے۔ وہ ہمارے جذبات اور احساسات اور حسیت کے مختلف پہلوؤں کو انگلیز کرتا ہے۔ آرٹ گویا ہمارے پورے شعور کی توسیع ہے۔ اس لیے آرٹ کی بحث محض اس کی معنویت تک محدود نہیں رکھی جاسکتی۔ اس کا حسی تاثر بذات خود اپنا مقام رکھتا ہے اس طرح آرٹ کا تجربہ ہمارے شعور کو کسی نہ کسی طرح متاثر کرتا، بدلتا اور انگلیز کرتا ہے۔ اور جیسا کہ بتایا جا چکا ہے شعور اخلاقی ضمیر کا مرادف نہیں۔ یعنی آرٹ کے لیے اخلاقی ہونا ضروری نہیں۔ وہ ایک حسی اور جنونی تجربہ ہو سکتا ہے۔ یہ سب باتیں اپنی جگہ درست ہیں۔ یہ باتیں ایسی بھی نہیں کہ او اس گارد کو ہی پہلی بار سوچھی ہوں۔ علامت پسندوں خصوصاً ملارے کے یہاں مونسوے یا CONTENT سے بیزاری کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ وہ کسی طرح شاعری میں اخلاقیات سے دامن چھڑانا چاہتے تھے۔ یہ بات بھی یاد رکھیے کہ شبلی سے لے کر ایلینٹ اور کلاںھ بروک تک اخلاقیات کے حامی تعلیمی اور تلقینی شاعری کی بات نہیں کرتے۔ بہر حال او اس گارد کی خالص شاعری کی بات کوئی نئی بات نہیں ہے۔ شاعری احساس اور جذبہ کا بیان ہو سکتی ہے لیکن ضروری نہیں کہ احساس اور جذبہ اخلاقی ہو۔ لیکن چونکہ احساس اور جذبہ بہر حال انسان کا ہی ہوگا اور انسان ایک اخلاقی جانور ہے اس لیے خالص احساس کو بیان کرنے والی نظم بھی

اخلاقی معنویت سے مکمل طور پر پاک دامن نہیں ہو سکتی۔ ہوا میں باتیں کرنا اور شاعری کرنا دو الگ الگ چیزیں ہیں۔ مغرب میں پورے جدید ادب اور اداں گارد کے ادب کی تنقید بتا دے گی کہ شاعری چاہے اتنی خالص ہو اس پر تنقید کرتے وقت قدروں کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ یعنی تنقید محض شاعری کا بیان DESCRIPTION نہیں ہوتی بلکہ اس کا VALUE-JUDGEMENT بھی ہوتی ہے۔ بیٹ نسل کے شاعر، اینگری یگ مین، انڈر گراؤنڈ شاعروں کی تو پوری تنقید اخلاقی اور سماجی ہے کیونکہ ان کے تمام رویے اخلاقی اور سماجی ہیں۔ خالص شاعری کے علم برداروں کی تنقید بھی اخلاقیات سے بے بہرہ رہ کر نہیں کی جاتی۔ انگریزی اور امریکی رسالوں میں کتابوں کے تبصرے آپ کو بتا دیں گے کہ فنکار کے خیالات اور جذباتی رویوں کا کیسا سخت محاسبہ ہوتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ادب کی تنقید معنویت سے بحث کیے بغیر ممکن ہی نہیں۔ اس لیے اخلاقی ادب سے بیزاری کا بہانہ تراش کر ادب کو ہر قسم کے اخلاقی اور غیر اخلاقی CONTENT سے پاک نہیں کیا جاسکتا۔ خالص احساس کو جگانے والی شاعری کے نمونے ملتے ہیں لیکن ایسی شاعری خود اداں گارد کی شاعری کی کل کائنات نہیں۔ عمل میں تو ہم نے یہی دیکھا کہ ادب اور شاعری کے میدان میں قدم رکھیے اور خیالات تصورات اور اخلاقیات سے دامن آلودہ کیجیے۔ سنگیت اور مصوری میں تو جسے سوسان سونتاگ نے SENSORY MIXES کہا ہے ممکن ہیں لیکن ادب اور شاعری میں ممکن نہیں۔ شاعری میں بھی ممکن سمجھئے لیکن میں یہ تسلیم کرنے کو تیار نہیں کہ شاعری کا خسی تاثر اسی وقت ممکن ہے جب شاعر CONTENT کے مسائل سے بالکل دامن کش ہو جائے۔ بلیک اور ایلین کی مثال ہمارے سامنے ہے۔ روحانی اور اخلاقی مسائل میں سر سے لے کر پیر تک ڈوبے ہونے کے باوجود ان کی شاعری کا پورا تاثر خسی تاثر ہے۔ گویا شاعری میں مسئلہ خیال سے نجات پانے کا نہیں بلکہ خیال کو IMAGE میں بدلنے کا ہے اخلاقی شاعری سے بیزاری اپنی جگہ ٹھیک سہی، لیکن آرٹ کے کلاسیکی تصور کو اس کے اخلاقی تصور کا مرادف قرار دینا سہل پسندی ہے اور سوسان سونتاگ اس کا شکار محض اس وجہ سے ہوتی ہے کہ وہ ادب اور شاعری میں بھی انہی خالص خسی تجربات کی تلاش کرتی ہے جو موسیقی اور مصوری بہم پہنچاتے ہیں۔ ادب اور شاعری اگر سائنس سے فائدہ نہیں اٹھا سکتے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ سماجی اور اخلاقی موضوع سے لدے ہوئے ہیں۔ اگر وہ بھی موسیقی اور مصوری کی طرح سبکسار ہو جائیں تو الفاظ کے میڈیم کے ذریعہ آرٹ آبجیکٹ کی تخلیق میں سائنسی اور ٹکنولوجیکل ایجادات سے فائدہ اٹھایا جاسکتا ہے۔ سوسان سونتاگ کی یہ توقعات ابھی تک تو پوری ہوتی نظر نہیں آتیں۔

نئے اداں گارد کی جمالیات کا ایک دل چسپ پہلو مسرت کی طرف ان کا رویہ ہے۔ یہ تو ایک تسلیم شدہ حقیقت ہے کہ جدید آرٹ بڑی حد تک مشکل ہے۔ اس کا پڑھنا چٹان سے سر پھوڑنا ہے۔ اس سے لطف اندوزی کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ وہ کافی خشک اور بورنگ ہے۔ اداں گارد کا یہ کہنا ہے کہ آرٹ کا مقصد لطف و مسرت فراہم کرنا نہیں ہے۔ ماضی سے ان کے انحراف کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ روایتی آرٹ لطف و مسرت بہم پہنچاتا تھا جب کہ جدید آرٹ اس معاملہ میں ANTI-HEDONISTIC ہے۔ لطف اندوزی کو وہ عیاری قرار دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک آرٹ کا مقصد شعور کی توسیع اور حسیت کی انگیزیت ہے۔ میں ان راہوں سے الجھنے کی بجائے

صرف اتنا عرض کروں گا کہ جدید شاعری کے جو بہترین نمونے ہمارے سامنے آئے ہیں مثلاً رابرٹ لاویل اور ٹیڈ ہیو کی شاعری، وہ اتنے ہی مسرت بخش ہیں جتنی ایلین اور ایٹس کی شاعری۔ اس سے روایت کے تسلسل کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ مغرب میں شاعری سے بڑھتی ہوئی دل چسپی اس بات کا ثبوت ہے کہ شاعری چٹان سے سر پھوڑنے کا معاملہ نہیں کھلی شاعری، یا اعتراضی شاعری یا برہنہ شاعری اتنی تو صاف ستھری اور دل چسپ ہے کہ انیرا پاؤنڈ، ایلن ٹیٹ اور ہیری مور تو ان کے سامنے ابہام کے کھر درے پہاڑ نظر آتے ہیں۔ ابہام اور مشکل پسندی کے خلاف مکتبی نقاد لڑتے رہے اور اس کا کوئی نتیجہ نہیں نکلا۔ ۱۹۵۰ء کے بعد انگریز اور امریکہ میں چند شاعر نکلے اور ابہام اور مشکل پسندی کے قلعوں کو ایک ہی وار میں ڈھا کر رکھ دیا، اور شاعری کو وہ کھلا پن، بلا دابستگی، اور سادگی عطا کی جو کلاسیکی شاعری کا جوہر ہے۔ شاعر اپنے تخلیقی تجربہ سے جو کام کرتا ہے وہ نقادوں کی پوری فوج سے ممکن نہیں۔

نئے اداس گارد کے تجربات کا ایک پہلو جس نے لوگوں کو پریشان کیا ہے وہ تخلیق فن میں انکل پنچو طریقوں کا استعمال ہے۔ کیلی اور وارہال تصویریں بناتے بناتے اپنے کسی دوست، یا راہ چلتے آدمی، یا شہر کے کسی مالی کے ہاتھ میں برش دے دیتے ہیں تاکہ اس کا جیسا جی چاہے ویسے کنواس پر رنگ چھڑکے۔ کیج اپنی موسیقی میں مختلف طریقوں سے ان گھڑ آوازوں اور راگوں کو شامل کرتا ہے۔ نقاد کا سروکار عموماً تکمیل شدہ فن پارہ سے ہوتا ہے۔ وہ یہ دیکھتا ہے کہ فن پارہ کیسا ہے اور اپنی تکمیل شدہ شکل میں کیا تاثر چھوڑتا ہے۔ وہ عموماً اس بات سے سروکار نہیں رکھتا کہ فن پارہ کس طرح تخلیق ہوا ہے۔ وہ فنکار کے طریقہ کار میں اسی وقت دل چسپی لیتا ہے جب یہ طریقہ کار کسی نئی جمالیات یا نئے تہذیبی عقائد کی نشاد دہی کرتا ہو۔ انکل پنچو طریقہ کار سے تخلیق شدہ آرٹ کی تنقید مشکل ہے کیونکہ ایسے آرٹ میں کوئی تنظیم نہیں ہوتی۔ ایسا طریقہ کار آرٹ کی تخلیق کی تلک نہیں ہوتا بلکہ ایک جمالیاتی رویہ کی علامت ہوتا ہے۔ اسے ایک مقصد کے حصول کا ذریعہ سمجھا جاسکتا ہے اور اس کی اہمیت اس وقت واضح ہوتی ہے جب یہ سوال پوچھا جائے کہ فنکار نے اس طریقہ کار کو کیوں استعمال کیا۔ مثلاً اخبار کے تراشوں یا کسی آفس کے ویسٹ پیپر باسکٹ کے کاغذی کچرے کو جوڑ کر ایک افسانہ لکھا جاسکتا ہے۔ لیکن یہ افسانہ لکھنے کی تلک نہیں۔ اس طریقہ کار میں ہماری دل چسپی صرف اس بنا پر ہو سکتی ہے کہ ہم یہ سوال پوچھیں کہ فنکار اس ذریعہ سے کون سا مقصد حاصل کرنا چاہتا تھا۔ اس سوال کے جواب میں اداس گارد کی طرف سے جو جواب دیا جاتا ہے اس کا سروکار اس کائنات میں انسان کے مقام سے ہے۔ یعنی انسان، انسان کی فطرت اور اس کائنات میں انسان کے مقام کا ہمارا جو تعلق رہوگا اس کے مطابق تخلیق فن کا ہمارا طریقہ کار بھی ہوگا۔ ایسے آرٹ کو لیونارڈو میسر نے مخالف غایتی یا مخالف مقصدی Anti Teleological آرٹ کہا ہے۔ اس کی کوئی سمت، کوئی مقصد، کوئی منزل نہیں ہوتی۔ یہ بس ہوتا ہے۔ یہ کہیں سے شروع ہو کر کہیں پر ختم نہیں ہوتا۔ یہ وقت کے پیمانوں کے مطابق ماضی سے مستقبل کی طرف حرکت نہیں کرتا۔ اس میں کہیں سے آنے، کسی سمت جانے، ترقی اور نشوونما کرنے کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔ آپ دیکھیں گے کہ یہ محض تلک کا سوال نہیں یہ انسان کے ہمارے مروجہ اور روایتی تصور سے مکمل انحراف کا سوال ہے۔ اس مخالف مقصدی آرٹ کا وجودیت کے فلسفہ سے تو تعلق ہے ہی لیکن وجودیت سے بھی کہیں زیادہ زین بدھرم

کے فلسفہ سے وہ متاثر ہے۔

کچ (CAGE) جو جدید موسیقی کی مشہور شخصیت ہے اپنی کتاب SILENCE میں کہتا ہے کہ سنگیت کار کو آوازوں کو کنٹرول کرنے کی کوشش نہیں کرنی چاہئے۔ اسے اپنے ذہن کو موسیقی (اس کے عام فہم اور مروج معنی میں) سے پاک کرنا چاہیے اور آوازوں کو جیسی کہ وہ ہیں پانے کی کوشش کرنا چاہیے اور انہیں انسان کے بنائے ہوئے نظریات اور جذبات کے اظہار کے ذریعہ کے طور پر استعمال نہیں کرنا چاہیے۔ مخالف مقصدی جمالیات کا پورا تصور کچ کے ان الفاظ میں پوشیدہ ہے۔ مطلب یہ کہ آدمی کو آوازوں کو آوازوں کے طور پر سنا چاہئے اور ان میں باہمی تعلق اور ربط تلاش نہیں کرنا چاہئے۔ کیونکہ جب آوازیں ایک دوسرے سے مربوط اور ایک نظام کے تحت ایک دوسرے سے متعلق یا رشتوں میں بندھی ہوئی ہوتی ہیں تو اپنا انفرادی اثر گنوا دیتی ہیں۔ جب مختلف آوازوں میں ترتیب پیدا کر کے انہیں ایک مرکب ساخت عطا کی جاتی ہے تو آوازیں اپنا انفرادی اور امتیازی حسن اور خصوصیت کھو بیٹھتی ہیں۔ آوازوں کی ترتیب اور سمت، نصب العین اور مقصد پیدا کرتی ہے، توقعات جگاتی ہے، پیش بینی اور پیشین گوئی کا جذبہ پیدا کرتی ہے۔ موسیقار کو ان تمام باتوں سے دور رہنا چاہئے۔ ایک طریقہ جس کے ذریعہ آوازوں کی ترتیب سے پہلو بچایا جاسکتا ہے، انکل پنچو تکلنک کو استعمال کرنے کا ہے۔ ادب میں نحوی ترکیب اور تنظیم سے احتراز کا مطلب ہے پلاٹ کردار اور قواعد کے مقررہ رسوم سے احتراز۔ جدید افسانہ میں کہانی، کردار نگاری، زمانی اور مکانی تنظیم، زبان کا ترسیلی استعمال، جملوں کی نحوی اور صرفی ساخت، مقررہ خطوط پر عمل کی رفتار، اور اسباب و علل کے رشتہ سے بے نیازی کا سبب بھی اسی جمالیاتی تصور میں تلاش کیا جاسکتا ہے۔ جدید شاعری میں ہیئت اور حرکت، نقطہ آغاز اور نقطہ اختتام کا فقدان بھی اس تصور کو سمجھنے میں معاون ثابت ہوگا۔ ہیئت اور ساخت کی ترتیب اور تنظیم سے پہلو تہی کا مقصد ایک ہی ہے کہ ہم آوازوں کو آواز، رنگوں کو رنگ کے طور پر سن اور دیکھ سکیں۔ سوال یہ ہے کہ کیا انہیں ایک ترتیبی ڈھانچہ اور خاکہ میں دیکھا اور سنا نہیں جاسکتا۔ شاید سنا جاسکے۔ لیکن میٹر کا کہنا ہے کہ کیا یہ حقیقت نہیں کہ جب چیزیں ایک دوسرے کے ساتھ ایک رشتہ میں بندھی ہوئی ہوتی ہیں اور باہم ایک تنظیم میں مربوط ہوتی ہیں تو ہم ایک چیز کے طور پر ان کا احساس کھودیتے ہیں۔ اس نے ایک مثال دے کر سمجھایا ہے کہ ٹیلی ویژن یا ریڈیو میں جب کسی خرابی کی وجہ سے آوازوں کا نظام اور ترتیب بگڑ جاتی ہے تو پھر ہم چوں چاں سوں ساں پٹ پٹاں کی آوازوں کو آوازوں کے طور پر سننے لگتے ہیں۔ یا پھر مثلاً تصویر میں جس شے کی تصویر کشی کی گئی ہے وہ اگر دھندلی ہے تو پھر ہماری نظریکا یک رنگوں کو رنگ کے طور پر دیکھنا شروع کر دیتی ہے۔ مطلب یہ کہ آواز رنگ شے اور وجود میں ہماری دل چسپی محض ان کی خاطر ہونی چاہئے۔ انہیں ہمیں اسی طرح دیکھنا چاہئے جیسے کہ وہ ہیں۔ فنکار کو چاہئے کہ وہ اپنے ذہن کو ان تمام روایتی تصورات سے پاک کرے جو چیزوں کے مشاہدے میں خارج ہوتے ہیں اور چیزیں جیسی کہ وہ ہیں انہیں دیکھے۔ اس کائنات میں غیر جانبدار اشیا کے بیچ، آدمیوں کے بیچ، آدمی کی جو صورت حال ہے آرٹ کو اس کی ایسی حقیقی اور سچی تصویر کشی کرنی چاہئے جو تمام مابعد الطبعیات اور فرسودہ خیالات سے پاک ہو۔ روایات۔ نظریات اور نظام افکار ایسی رکاوٹیں ہیں جنہیں فنکار کو دور کرنا ہے۔ مارک

روٹھکوان رکاوٹوں کی مثالیں دیتے ہوئے کہتا ہے کہ یادداشت، تاریخ، اور اقلیدس تعمیرات کے وہ جوہر ہیں جن سے خیالات کے چر بے نکالے جاسکتے ہیں۔ لیکن کسی خیال کو پیدا نہیں کیا جاسکتا۔ یہاں یہ خاطر نشین رہے کہ روٹھکوا ایک مصور ہے۔ روایات اور نظریات شرکی قوتیں ہیں کیونکہ وہ ہماری فکر اور عمل کی آزادی کو محدود کرتے ہیں ہمارے جذبہ احساس اور ادراک کو مفلوج کرتے ہیں اور انسان کو جسے فطرت کا ایک حصہ ہونا چاہئے فطرت سے دور کرتے ہیں۔ کچج کا کہنا ہے کہ آرٹ کو زندگی کی تصدیق کرنا چاہیے۔ آرٹ کو انتشار میں تنظیم پیدا کرتے یا کائنات کو بہتر بنانے کی تجاویز پیش کرنے کی کوشش نہیں کرنی چاہیئے۔ آرٹ کو تو جو زندگی ہم جیتے ہیں اس کی آگہی پیدا کرنی چاہیئے۔ اور جیسے ہی ہم نے ہمارے ذہن اور ہماری خواہشوں کو راستہ سے ہٹایا اور زندگی کو اس کے طور پر حرکت کرنے دیا تو وہ نہایت شاندار بن جاتی ہے۔ ان خیالات پر ہندو فلسفہ اور زین بدھزم کے اثرات اتنے واضح ہیں کہ ان کی وضاحت کی ضرورت نہیں۔

ویسے تو وجودیت پسند بھی رسمہ افکار، روایت اور نظریات کو ترک کرنے کی بات کرتے ہیں لیکن ان کے یہاں ترک کا سبب یہ نہیں ہے کہ وہ انسانی آزادی کو محدود کرتے ہیں بلکہ یہ ہے کہ ان افکار اور نظریات کی وجہ سے فرد کی انتخاب کی ذمہ داری محدود ہو جاتی ہے۔ ان کے برخلاف کچج کا مخالف مقصدی نظریہ احساس کی تازگی، تجربہ کی بلاداشتگی اور انسان کی فطری اچھائی کے جوہر پر زور دیتا ہے۔ وجودیت پسندوں کا نظریہ گمبھیر اور تاریک ہے جب کہ کچج کے تصور میں امریکی انسان دوستی کی روشنی ہے۔

سماجی اور شخصی غایت پسندی TELEOLOGY کے خلاف رد عمل نے انٹی ناول کو پیدا کیا جس میں واقعات ایک کے بعد ایک رونما ہوتے ہیں لیکن اسباب و علل کے رشتہ سے منسلک نہیں ہوتے، بے سمت مصوری کی تخلیق کی جس میں خطوط اور دائرے اور رنگ کسی عروجی یا مرکزی نقطہ پر نہیں پہنچتے، اور غیر حرکی ANTI KINETIC سنگیت کو پیدا کیا جس میں سر جذبات کا اشارہ نہیں ہوتے۔ راب گرئی نے گوڈو کے انتظار کے متعلق کہا تھا ”ناٹک کا کردار سٹیج پر ہے اور یہ اس کی اولین خصوصیت ہے۔ وہ وہاں ہے۔“ راب گرئی کی ناولوں میں بھی مناظر تبصرہ اور تجزیہ کی کوشش کے بغیر پیش کیے جاتے ہیں۔ گویا مناظر ہیں۔ تصویر ہے۔ گیت ہے۔ بس اس سے زیادہ کچھ نہیں۔ آرچی بالڈ ملکیٹش کی بات یاد کیجئے۔ نظم معنی نہیں رکھتی، بس ہوتی ہے۔ فن پارہ ہے اور آپ اس سے یگانگت پیدا کیجئے۔ اپنے شعور کو فن پارہ کے قریب لائیے اور دیکھئے کہ وہ کیسا حسی تجربہ پیدا کرتا ہے، اور شعور کی سرحدوں کی کس طرح توسیع کرتا ہے۔ گویا سامعین اور ناظرین کو بھی فن پارہ پر کوئی ترتیب یا تنظیم عائد کرنے کی کوشش نہیں کرنی چاہئے۔ جس طرح ہم بادلوں کی گرج، روتے ہوئے بچے، مصروف آفس اور خاموشی کی آوازوں کو قبول کرتے ہیں اسی طرح سنگیت میں بھی آوازوں کو قبول کرنا چاہئے۔ خاموشی بھی زندگی کا اتنا ہی جزو ہے جتنی کہ آواز۔ موت بھی وجود کی نفی نہیں بلکہ اس کا محض ایک تغیر ہے۔ وجود اور عدم وجود متضاد حالتیں نہیں بلکہ ایک ہی چیز میں وقوع پذیر ہونے والی مختلف حالتیں ہیں۔ اور موت نہایت ہی بھیاٹک حماقت ہے جو زندگی کو بے معنی بنادیتی ہے۔ روزن برگ نے کہا ہے کہ کنواس کبھی خالی نہیں رہتا۔ کچج نے موسیقی کا ایک کنسرٹ کیا تھا جس میں وہ پیانو کے

سامنے خاموش بیٹھا رہا۔ خاموشی میں جو آوازیں آؤئیں نے سنیں وہی ان کے لیے لحنِ داؤدی تھیں۔

نئی جمالیات اسباب و علل کے رشتہ کا انکار کرتی ہے۔ اس کے نتائج ہمیں تمام فنون میں نظر آتے ہیں۔ اس انکار کی بنیاد کائنات کو ایک تسلسل اور ایک اکائی کی صورت میں دیکھنے پر قائم ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو یہ اسباب و علل کا انکار نہیں بلکہ اس رویہ کا انکار ہے جو کسی واقعہ کو الگ کر کے دوسرے واقعہ کا سبب قرار دیتا ہے۔ او اس گارد کا کہنا ہے کہ چونکہ کائنات ایک اکائی اور تسلسل ہے اس لیے ہر واقعہ دوسرے واقعہ کے ساتھ باہمی طور پر عمل پیرا ہوتا ہے اور اس طرح ہر واقعہ سبب ہے۔ تمام چیزیں ایک دوسرے سے منسلک اور متعلق ہیں۔ کثرت میں وحدت اور وحدت میں کثرت ہے۔ تاریخ وار واقعہ نگاری تجربہ کو مسخ کرتی ہے کیونکہ وہ واقعات کو اسباب و علل کے رشتہ میں پرو کر اس پر ایک ایسی منطق عائد کرتی ہے جو درست نہیں۔ تعلیل کے انکار کا مطلب ہے پیشین گوئی کے امکان کا انکار۔ ایک واقعہ دوسرے واقعہ کے بعد آتا ہے لیکن ضروری نہیں کہ وہ دوسرے واقعہ کا سبب ہو۔ اب یہ نہیں کہا جاسکتا کہ اگر یہ بات وقوع پذیر ہوئی تو اس کا نتیجہ فلاں ہوگا۔ کوئی واقعہ کسی دوسرے کے وقوع پذیر ہونے کا ضامن نہیں۔ لہذا سلسلہ واقعات بے معنی ہے۔ علت و معلول اور پیشین گوئی اور پیش بینی کے انکار کا نتیجہ یہ ہوا کہ عقلی انتخاب بے معنی ہو گیا۔ آپ تخلیق فن میں جو طریقہ کار چاہیں اپنا سکتے ہیں اور قاری اور ناظر کو بھی فن پارہ میں تسلسل یا ہم آہنگی کی جستجو کرنے کی بجائے اسے ٹھوس واقعات کے مجموعہ کے طور پر دیکھنا چاہئے۔ اب اگر پیشین گوئی اور انتخاب غیر ممکن ہے تو ترسیل کے بھی کوئی معنی نہیں رہتے۔ کیونکہ ترسیل کا مطلب ہے کہ فنکار کو اس بات کا شعور ہو یا وہ اس امر کی پیش بینی کر سکے کہ قاری اس کے الفاظ سے کیا تاثر اخذ کرے گا اور اس تاثر کو کیسے معنی پہنائے گا۔ اگر میں یہ نہیں جان سکتا کہ قاری کا تاثر کیا ہوگا۔ قاری الفاظ میں جو کچھ دیکھتا ہے وہ اس کی شخصیت، ذہنی تربیت، آرزوؤں، امیدوں اور نامرادیوں نے اس کے ذہن کو جس طرح دیکھنا سکھایا اس طرح دیکھتا ہے۔ تعلیل کا انکار اس طرح فارم کا انکار بن جاتا ہے۔ ترسیل کا دار و مدار بھی ذریعہ اظہار کی ترتیب ترکیب اور مروجہ قواعد کی پابندی پر ہے۔ یہ کمزور ہوئے تو ترسیل کمزور ہوتی ہے۔ انکل پنچو طریقہ کار انھیں کمزور کرتا ہے۔

ایک اور چیز جو نئے او اس گارد کو سمجھنے میں مشکل پیدا کرتی ہے وہ او اس گارد کا زندگی کے ہر شعبہ میں عمل دخل اور زندگی کے ہر شعبہ کا انقلابی تبدیلیوں سے گزرنا ہے۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد یورپ اور امریکہ میں نہ صرف آرٹ کی دنیا میں بلکہ زندگی کے تمام اسالیب میں ایسی انقلابی تبدیلیاں آئیں کہ آرٹ ادب سماج اخلاق مذہب سیاست ہر چیز ہڑا کر رہ گئی۔ فن کے ایک شعبہ کو دوسرے شعبہ سے، زندگی کو فن سے فن کو زندگی سے، فیشن کو فن سے، فن کو سیاست سے، سیاست کو اور احتجاج کو فن سے غرض یہ کہ کسی بھی چیز کو کسی چیز سے الگ کر کے دیکھنا ممکن نہیں رہا۔ نوجوانوں کے کپڑے اور بال کی سٹائل بدلے، تفریحات بدلیں، مشاغل بدلے، اخلاقیات بدلے، ادب آرٹ سیاست مذہب اور جنس کی طرف ان کے رویے بدلے، اور یہ تبدیلیاں اتنی زبردست، اتنی مسکت، اتنی حیران کن اور اس قدر وسیع پیمانہ پر تھیں کہ ان کا سمجھنا تو درکنار ان کا احاطہ تک کرنا غیر ممکن ہو گیا۔ زندگی کی ہر آن بدلتی ہوئی اس تصویر کو آدمی لفظوں میں قید بھی کس طرح کر سکتا ہے۔

تاریخ کے سٹیج پر پہلی بار نو جوان TEEN AGER ایک طاقت، ایک تحریک، ایک احتجاج، اور ایک واقعہ کی صورت میں نمودار ہوا۔ ٹیڈی بوائے، راکر پوسٹر، بیٹ، ہنٹی اس نو جوان کی مختلف شکلیں ہیں۔ تنگ پتلونیں، چمکدار جرسی، ایس ایس ٹیوپی، میلے گندے سوئٹر، بھڑکدار شوخ رنگ قمیض، دیسی بدیسی کے پہرن عجیب و غریب ڈزائن کی بندیاں، خرقہ ہزار پیوند مینی سکرٹ، آر پار دیکھے جانے والے مہین سائے، ہاٹ پیٹ اور دوسرے ہزار قسم کے بوالعجب کپڑے اس کا لباس ہیں۔ بڑے بڑے گولگڑ، بڑے بڑے آویزے، قبائلی زیورات، موتیوں کی مالا میں، پتلے جوڑے، موٹے کمر بند، طوق زنجیریں اور سلاسل، دیسی بدیسی کی انگوٹھیاں عقیق اور پتھر اس کا سامان آرائش ہیں۔ شراب، افیون، حشیش، ایل ایس ڈی، چرس اور گانجا اس کا نشہ ہیں۔ زین بدھزم، ویدانت، یوگ، دھیان، اس کا مذہب ہیں۔ غصہ، احتجاج، بغاوت، انار کی اس کی تفریحات ہیں۔ لنگوٹی میں پھاگ کھیلنا، اپنے حال میں مست رہنا، ماضی اور مستقبل سے بے نیاز محض لمحوں میں جینا، احساس کی دھار پر چلنا، جہتوں کے طوفانوں میں بہنا، قدروں سے بے نیاز ہو کر تجربہ کی خاطر تجربہ میں شریک ہونا، اس کے جذباتی رویے ہیں۔ آزاد جنس، کھلی جنس، اجتماعی جنس، شادی شدہ جنس، غیر شادی شدہ جنس، ہم جنس، کج رجس، بے راہ رجس، غرض یہ کہ ہر قسم کی جنس کی کھلی اور بے باک قبولیت اس کے جنسی رویے ہیں۔ اسے نفرت ہے شہرت دولت، اقتدار، نام آوری، ترقی کوٹی، اشیاء اندوزی، عیاری اور سنابری سے۔ اسے محبت ہے موتیوں رنگین پتھروں، پھولوں، سنہری بالوں، خوب صورت جسموں، محبت، امن اور انصاف کی قدروں سے۔ اس نے عالمی امن، سماجی انصاف، اور نسلی مساوات کی تحریکیں چلائی ہیں۔ اس نے اپنی موسیقی، اپنی مصوری، اپنی فلمیں اور اپنا کلچر پیدا کیا۔ اس کلچر کے مختلف رخ اور مختلف پہلو ہیں۔ اس میں ایک توانائی ہے، حرارت ہے، زندگی ہے۔ اس میں وہ تمام کمزوریاں بھی ہیں جو نا پختہ ذہن اور نو جوانی کے ابال کا نتیجہ ہوتی ہیں۔ زندگی کے ہر شعبہ میں نو جوان کی بغاوت نے کیا گل کھلائے ہیں اس کا تجربہ آسان نہیں۔ سماجیات اور نفسیات کے ماہر، کلیسا کے پادری، کلچر کے محافظ، ارباب سیاست، ادب کے نقاد، کبھی اس بغاوت کو سمجھنے، اس کے نتائج کا تخمینہ نکالنے، اور اس کی طرف ایک رویہ متعین کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ البتہ اتنی بات تو کہی جاسکتی ہے کہ اس بغاوت نے سماج میں سے سوفسطائیت اور سنابری کا خاتمہ کیا، نسلی قومی اور طبقاتی شعور کو سرنگ لگائی، اخلاقی سختی، سماجی درستی، اور تہذیبی کرجنگلی کو دور کر کے لوچ پک زمی اور ملائمت پیدا کی۔ آج مغرب کے نستعلیق سے نستعلیق گھر میں چلے جائے، بڑے بال، بڑے قلمیں، رنگ برنگے لباس، ہیل کا شگیت، پاپ آرٹ اور پاپ کلچر اور زندگی کا غیر سوفسطائی بے تکلف اسلوب، کہیں کم تو کہیں زیادہ پیمانہ پر لیکن ہر طبقہ اور ہر سماجی سطح پر اس قدر عام اور مقبول ہو چکا ہے کہ اسے نو جوانوں کے ایک عجیب و غریب فی نو مینا کے طور پر دیکھا تک نہیں جاتا۔ اس میں شک نہیں کہ مغربی سماج ایک زبردست تہذیبی اور تمدنی بحران سے گزر رہا ہے اور یہ کہنا مشکل ہے کہ وہ اس بحران سے کس طرح باہر آئے گا اور جب باہر آئے گا تو اس کی صورت کیا ہوگی، لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ یہ ان قدروں کا بحران ہے جن پر ایک کام جو مادہ پرست استحصال اور سفاک تمدن کی تعمیر ہوئی تھی۔ اس تمدن کے خلاف بغاوت کے نتیجہ کے طور پر کم از کم اتنا ہوا کہ آدمی محسوس کرنے لگا کہ

اس تمدن کے بخشے ہوئے اسالیب سے باہر رہ کر بھی آدمی زندگی گزار سکتا ہے۔ زندگی محض سماج کے دئے ہوئے PRESTIGE SYMBOLS کو حاصل کرنے، ایک بڑے مشین کے ادنیٰ پرزے کے طور پر جینے اور بے جان روایتوں اور رسوم کی پابندی کرنے کا نام تو نہیں۔ زندگی ایک حقیقت ہے، ایک تجربہ ہے، ایک واقعہ ہے،..... اور اسے دبی ہوئی گھٹن آلود فضاؤں میں بسک بسک کر بتانے سے تو بہتر ہے کہ آزاد کھلی فضاؤں کی طرف ایک زبردست قلابج بھری جائے۔ سونو جوانوں نے قلابج لگائی۔ کچھ دور فضاؤں میں پرکاش کی طرح تیرنے لگے، کچھ دھڑام سے زمین پر آگرے، لیکن کھلی فضاؤں کا تجربہ تھا فرحت ناک۔ اب زندگی کا جو بھی چلن ہوگا، جو بھی قرینہ بنے گا اس میں آزاد کھلی فضاؤں میں جینے کا تجربہ ایک اساسی قدر کی صورت ضرور موجود ہوگا۔ اتنی بات تو ہم دیکھ سکتے ہیں کہ آج کا نو جوان دولت شہرت، سماجی وقار اور اقتدار نام و نمود، اونچی ساکھ، لمبی ناک، بڑا مرتبہ، بڑا گھر، بنک بیلنس، قیمتی فرنیچر، قیمتی زیورات، قیمتی لباس، بڑے بڑے وارڈراب، نوادرات، اشیاء اندوختی، اور وہ کمر توڑ تگ و دو جوان چیزوں کے حصول کے لیے کی جاتی ہیں، اسے حقارت کی نظر سے دیکھتا ہے۔ آدمی چاہے بڑے بال اور لمبی داڑھی رکھ کر ہنسی بنے یا نہ بنے، لیکن اس کا اسلوب حیات پہلے کی نسبت زیادہ کشادہ، سادہ، اور آسودہ بن گیا ہے اور بڑی حد تک اس نے ان کشمکشوں سے نجات پالی ہے جو محض ایک سطحی اور کھوکھلی سماجی زندگی کے حصول کے لیے خود پر طاری کیے رہتا تھا۔ یہاں یہ بات خاطر نشان رہے کہ مغرب میں نو جوانوں کی اس بغاوت کو جس چیز نے ممکن بنایا ہے وہ صنعتی نظام کا لایا ہوا خوش حال سماج ہے۔ یہ بات طنزاً کہی جاتی ہے اور اس میں تھوڑی بہت صداقت بھی ہے کہ امریکہ میں غریب آدمی کی سی زندگی گزارنے کے لیے بھی لاکھوں روپے چاہئیں چمکدار بھڑکیلے لباس تو وہاں قدم قدم پر کوڑیوں کے مول بکتے ہیں، لیکن ملاحوں کی بساند مارتی جرسیوں کے لیے پیوں کو زیادہ دام بھی چکانے پڑتے ہیں اور زیادہ زحمت بھی اٹھانی پڑتی ہے۔ پاپ کلچر کا پورا فینو مینا مزدور طبقہ کے نو جوانوں کا لایا ہوا تھا اور مغرب کی لفٹس سیاسی جماعتیں اس نئی تہذیبی صورت حال سے خوش نہیں تھیں۔ پاپ کلچر کا ہائی کلچر پر حملہ اور انڈر گر اوڈ شاعری کا شاعری کے مسلمہ اصولوں اور معیاروں سے انحراف ایسا نہیں تھا کہ مغرب کے ہائی کلچر کے رکھوالے اس سے خوش ہوتے۔ اس پورے دھاندلی پن کے خلاف مغرب میں رد عمل بھی بہت شدید ہوا۔ لیکن نو جوانوں کی شوریدہ سر بغاوت بھلا کسی کے روکے رکھنے والی تھی۔ باڑھ پر آئی ہوئی ندی بہت ساخس و خاشک بہا لے گئی، کگارے کے درخت دھڑام سے گر گئے، جگہ جگہ پر شگاف پڑ گئے، اور محنت سے پیچھے ہوئے کھیتوں میں گدلا پانی بھر گیا۔ پتہ نہیں زمین زرخیز ہوئی یا نہیں، لیکن یہ حقیقت ہے کہ مٹی کی ساخت بدل گئی ہے اور نئی زمین سے اب جو بھی کونپل پھوٹے گی اس کا رنگ و روغن مختلف ہوگا۔ مصوری، موسیقی، سنگ تراشی، اور فن تعمیر کی دنیاؤں میں ہم اس تبدیلی کو دیکھ سکتے ہیں۔ ڈراما شاعری اور ناول بھی نئی تبدیلیوں کے محسوس کر سکتے ہیں۔ ہمارے لیے مغرب کی زندگی میں پیدا ہونے والی ان تبدیلیوں کو سمجھنا ذرا مشکل ہے۔

مشکل اس لیے کہ ہمارے یہاں بھی تبدیلیاں آئیں لیکن انٹی ہو گئیں سب تدبیروں کا الاپ کرتے ہوئے۔ یہ اعتراض کہ ہماری جدیدیت مغرب سے آئی ہے بالکل بے بنیاد ہے۔ اگر مغرب سے آئی ہوئی تو اتنے

برس زندہ نہ رہتی۔ آج چالیس سال ہونے آئے اس کا بڑھاپا بدستور قائم ہے۔ مغرب میں تو رجحانات آن کی آن بدلتے ہیں۔ یہ تو ہمارے ملک کا دستور ہے کہ ہم کسی چیز کو نہ فطری طور پر پیدا ہونے دیتے ہیں نہ فطری موت مرنے دیتے ہیں۔ ترقی پسندی کو دیکھئے۔ مجاوروں کی جھاڑ پھونک سے تو یہی لگتا ہے کہ صاحب کرامات کا فیض ابھی تک جاری ہے نہ کسی بانجھ نے افسانہ جنا، نہ کسی نقاد کا مضمون میٹرک پاس ہوا۔ نہ کسی شاعر کا قبض دور ہوا، لیکن فیض کا چشمہ جاری ہے۔ جدیدیت کو دیکھئے۔ اسقاط پر اسقاط ہو رہا ہے لیکن نقاد بغض ہیں کہ علامتی افسانہ اور علامتی نظم پیدا کروا کر ہی چھوڑیں گے۔ اس میں ادب کا تصور نہیں، ہمارے معاشرے کی یہی صفت ہے کہ کسی بھی طور بدلتا ہی نہیں۔ ہر چیز عود کر آتی ہے اور ایک قدم آگے بڑھانے کے لیے چار قدم پیچھے جانا پڑتا ہے۔ اس مستانہ روش نے کیا گل کھلائے وہ ہم روزانہ دیکھتے ہیں۔ چھوت چھات ہو یا فرقہ پرستی جہیز ہو یا کم سنی کی شادی، تعلیم ہو یا غریبی، روزانہ مسائل حل ہوتے ہیں اور پھر وہیں کے وہیں۔ ہر چیز رینگتی رہتی ہے، گویا وقت ہی تھم گیا ہے۔ انجما دی انجما دی ہے۔ اور جمود کو توڑنے کے لیے اوں گارد کی ضرورت پڑتی ہے جو ہمارے یہاں بڑھاپے کی اولاد کی مانند کمزور اور ناتواں پیدا ہوتا ہے۔ ایک قدم آگے بڑھانے کے لیے چار قدم پیچھے چلتا ہے۔ افسانہ کو دیکھئے۔ علامت تک پہنچنے کے لیے ٹیگور، سجاد حیدر یلدرم، خلیل جبران اور ادب لطیف کی باز آفرینی کی۔ معاشرتی تنقید کی افراط و تفریط کے بعد تنقید کا اگلا قدم ہیئت تنقید کی طرف تھا۔ چار قدم پیچھے چلی تو ضائع بدائع، اور رعایت لفظی میں ابھی۔ زبان کی تنقید کے فرسودہ پیرائے کچھ نئے اضافوں کے ساتھ لوٹ کر آئے۔ طوطیان مکتب نعرہ طرازی بھول کر علم بیان کا درس دہرانے لگیں۔ تہذیبی اور ہیئت تنقید عنقا ہو گئی اور ہاتھ میں حروف و اصوات کے چکرانے والے چارٹ رہ گئے۔ پاکستان میں صنعتی دور کا ادب پیدا کرنے کے لیے اسلامی ادب کا نعرہ بلند ہوا۔ اب پورے آدمی کی شاعری کرنے کے لیے کم از کم آدھا مسلمان بنا ضروری ٹھہرا۔ غزل ناخیت کی طرف مڑی تو نظم کی تلاش نواسی بنی اور قدیم اساطیر اور قدیم منسروں کا جاپ کرنے لگی۔

میں ترقی پسند نہیں ہوں اس لیے رجعت پرستی کا طعنہ نہیں دوں۔ میں جانتا ہوں کہ ادب میں روایت کی طرف مراجعت اور قدیم کی بازیافت کا سلسلہ چلتا ہی رہتا ہے۔ جب IMPASSE پیدا ہو جائے تو یوٹرن (U-TURN) بھی لینا پڑتا ہے۔ لیکن ہمارے لیے تو یہ u-turn گریز کا بہانہ بنا۔ جدید دور سے آئنا سامنا ہی ختم ہو گیا۔ جدید ادب میں ادیب کے اعصاب کا تو پتہ چلتا ہے، احساس کی خبر نہیں ملتی۔ کیا جدید ادب کو پڑھ کر ہم جدید فنکار کے یہاں کسی جدید حسیت کا سراغ لگا سکے ہیں؟ فیشن پرستی عام ہو تو ویسے بھی احساس اپنی قدر رکھ دیتا ہے شاید اسی سبب سے تنقید حسیت کی بات نہیں کرتی اور اصوات کی خرافات میں پناہیں تراشتی رہتی ہے۔

نتائج ہمارے سامنے ہیں۔ ڈرامے کا نام و نشان نہیں۔ ناول مرچکا ہے، اور افسانہ صرف عذاب پہنچانے کے لیے زندہ ہے۔ البتہ جدیدیت کی ایک بڑی عطا ہے، انشائیہ۔ وہ بھی نہ ہوتا تو آپ ہی کہئے ادب کے عطائی کہاں جاتے۔

تو بات دراصل یہ ہے کہ ہمارے یہاں جدیدیت کی تعمیر ہی میں اک صورت خرابی کی تھی۔ جدیدیت

زندگی کی پارینہ اقدار کے خلاف سرکش نو جوانوں کی بغاوت نہیں تھی بلکہ مرتی ہوئی ترقی پسندی کے خلاف تھکی ہوئی ترقی پسندی کا انحراف تھا۔ تھکا ہوا آدمی تخلیق کی چلچلاتی دھوپ میں پابرہنہ سفر کا خطرہ نہیں مول لیتا بلکہ شجر سایہ دار کی پناہیں تلاش کرتا ہے۔ علامات، اسالیب، اساطیر اور حکایات کی چھاؤں تلے محض اپنی تھکن اتارنا چاہتا ہے اس نے خود کو اور دوسروں کو فریب تو یہی دیا کہ اسے نئے اسالیب اظہار کی تلاش ہے، لیکن نئے تخلیقی احساس کی عدم موجودگی میں اظہار کے نئے پیرایوں کی لگن ایک ایسی ہیئت پرستی میں انجام پذیر ہوتی ہے جو اپنا انتقام خود فنکار سے لیتی ہے۔ وہ شعلہ مستعجل بنے بغیر ہی راکھ کا ڈھیر ہو جاتا ہے۔ شریانوں میں جب شرر بار لہو برفاب بن جائے تو مشاطگی رخساروں کی سرخی کب تک برقرار رکھے گی۔

اور جدیدیت اپنے آغاز ہی سے اس نئے احساس سے محروم تھی۔ اسی لیے وہ ترقی پسندی کی توسیع بھی قرار دی گئی اور ریڈیکلزم سے انتہی بھی کی گئی۔ وہ آدرشوں کی شکست کی نوحہ گر بھی رہی اور شکست خوردہ آدرشوں کے بغیر جینے کا حوصلہ بھی پیدا نہ کر سکی۔ وہ مٹی ہوئی تہذیب کی ماتم گسار تھی لیکن تہذیب کے انحطاط سے آنکھیں چار نہ کر سکی، اسی لیے انحطاط سے باہر نکلنے کی اس کے یہاں کوئی جدوجہد نہیں۔ وہ نوستالجیا میں جیتی ہے اور نوستالجیا حال کی سچائی سے گریز اور ماضی کے جھوٹ میں پناہ گزینی کا بہانہ بنتی ہے۔ وہ حقیقت نگاری سے بیزار ماضی کی خوشگوار یادوں اور اساطیری فضاؤں سے شعریت اور نغمگی پیدا کرنا چاہتی ہے اور اس طرح اس شعریت اور نغمگی سے محروم رہتی ہے جو بادلیر اور ایلٹ، سلویا پلاتھ اور رابرٹ لاویل کی طرح بد صورت جدید منظر نامہ کو ایک ایسی فنکارانہ شکل عطا کرتا ہے جو ایک نئی غنائیت کی حامل ہے اور اتنی ہی اثر انگیز جتنی کہ فطرت پرست رومانویوں کی غنائیت تھی۔ جدیدیت مغرب میں کش مکش تھی ایک رومانی بلکہ مذہبی احساس کو مادہ پرست تمدن میں زندہ رکھنے کی۔ وہ مخالف رومانیت ہونے کے باوجود رومانیت سے دامن نہیں بچا سکی۔ وہ حقیقت نگاری کا اگلا قدم تھا جو علامت نگاری کے دائرے میں پڑتا تھا اور اس دائرے میں رومانیت کی موضوعیت اور حقیقت نگاری کی معروضیت، شخصی اور غیر شخصی آرٹ کی سرحدیں مل جاتی تھیں۔ اساطیر سے یہاں دل چسپی کلاسیکی آرٹ کی مانند تزیینی اور آرائشی نہیں تھی بلکہ رومانی آرٹ کی مانند شخصی، تخیلی اور جذباتی تھی۔ لیکن جدید ہونے کے ناطے اس کی پیش کش میں رومانی فضا آفرینی اور کیف آفرینی کی بجائے حقیقت نگاری کی معروضیت تھی جو جذبات کے کنایت شعارانہ بلکہ طنزیہ اور استہزائیہ استعمال کی تعلیم پر مبنی تھی۔ تخلیق کے یہی باہم برسر پیکار رویے مغربی جدیدیت کی تشکیل کرتے ہیں۔ اس عذاب میں جینا چھٹ بھٹیوں کا کام نہیں۔ تخلیق کے شاہین کی منقار فنکار کے جگر میں پیوست ہوتی ہے اور وہ اس کا پورا خون پی جاتا ہے۔ فنکاری وہاں ہمہ وقتی سرگرمی ہے اور آرٹ اور تہذیب کے مسائل سے فنکاروں کی وابستگی، ان کا وسیع مطالعہ، انھیں تخیل اور تخلیق کی دنیا کا جس معنی میں باشندہ بناتا ہے وہ تو ہم سمجھ بھی نہیں سکتے کہ کاتا اور لے دوڑی ہمارا شعار ہے اور رسالوں کے صفحات پر پیدا ہونا اور مرجانا ہماری غایت فنکاری۔

ہمارا نوستالجیا تاریخ کے صحیح شعور کی راہ میں مانع رہا اور ہماری تہذیبی اقدار کے انحطاط کو حقیقت پسندانہ نظر سے دیکھنے نہیں دیا۔ ہماری رومانیت کا پورا زور نوستالجیا پر ختم ہو گیا اور رومانی احساس کو اس کی مذہبی آرزو مندی

سمیت دور جدید میں زندہ رکھنے کی کش مکش کو ہم نے محض یاد ماضی اور ماضی کی باز آفرینی کے سہل رویوں میں گم کر دیا۔ مخالف غنائی رویہ نے ہم سے محض کھر دری شاعری کرائی اور مخالف دانشورانہ رویہ نے ایسی اسطور پرستی کو جنم دیا جو دانشوری سے بلند اٹھنے کی بجائے عقیدت مندی کی سادہ لوحی کی طرف گریز تھا۔ جدید ادب میں رومانیت کی توانائی نہیں کیونکہ وہ تخیل کی بجائے اس کی اسفل کار گزار فناسی سے کام لیتی ہے جو ہمارے جدید افسانوں کی سب سے مہلک بیماری ہے۔ فناسی عموماً تمثیل کو جنم دیتی ہے مثلاً آرویل کی ANIMAL FARM جب کہ تخیل کی جوا نگاہ علامت نگاری ہے مثلاً کافکا کا ناول CASTLE تمثیل سطحی ہوتی ہے کیونکہ مشابہت اور معنویت دونوں سطح ہی پر بے نقاب ہوتے ہیں جب کہ علامت گہری ہوتی ہے کیونکہ مشابہت مبہم اور معنویت تہہ دار ہوتی ہے۔ علامت نگاری حقیقت نگاری کی نفی نہیں جیسا کہ کافکا اور جائیٹس کے افسانوں سے ظاہر ہے کہ جزر سے بیان اور حقیقت پسندانہ تفصیلات کے ذریعہ ہی وہ ایک ایسی حقیقت تخلیق کرتے ہیں جو حقیقت کی سطح پر خیالی ہونے یعنی حقیقی کی بجائے علامتی ہونے میں پنہاں ہوتی ہے۔ اسی معنی میں علامت نگاری حقیقت نگاری کے طریقہ کار کی ضد نہیں لیکن فناسی کے طریقہ کار کا بطلان ہے۔ مغرب میں جب یہ محسوس ہونے لگا کہ حقیقت نگاری کی معروضیت کا تقاضا یہ ہے کہ فنکار کی آواز فن پارے میں سنائی نہ دے تو فنکار جو اپنے شخصی جذباتی تجربات کا اظہار چاہتا تھا اس سے شدید گھٹن محسوس کرنے لگا۔ جذبات کا براہ راست اظہار جو خطابت اور جذباتیت دونوں کو راہ دیتا تھا یا خیالات کی خشک شاعری کرواتا تھا اس سے فن آگے بڑھ چکا تھا۔ چنانچہ فنکار نے علامت نگاری سے کام لیا جس میں شخصی تصورات اور تجربات کو علامات کی معروضیت میں مبدل کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً ایٹس نے اپنی نظم باز نظیں کی طرف سفر میں آرٹ کی دنیا میں جینے کی اور آرٹ کے ذریعہ ابدیت پانے کی اپنی آرزو مندی کو چند علامات کے ذریعہ ظاہر کیا ہے۔ اس نظم اور اس معنی میں ہر علامتی نظم کا کلاسیکی نظم و ضبط، شفاف امیجری کا نکھار، اس حقیقت پسندانہ معروضیت کا آئینہ ہے جو جذباتیت، رومانی کجگنجے پن اور خیالات اور بیانات کی شاعری کو محفوظ فاصلہ پر رکھتی ہے۔

جدیدیت میں ایسی علامت نگاری کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔ اخلاقی حکایت لکھی جاتی ہے، آئینی افسانہ لکھا جاتا ہے، خوں خوار درندوں سے بھرے شہر کی فناسی لکھی جاتی ہے، گدھوں، چھپکلیوں، پانٹخانہ سے بھرے تغاروں اور پیپ سے بھرے سکوروں کی تفصیلات بیان کی جاتی ہیں اور کہا جاتا ہے کہ یہ سب کچھ علامتی ہے۔ رومانیت فناسی میں اور حقیقت نگاری غلاظت میں گم ہو گئی ہے۔ یہ کوئی فنی اور تخلیقی رویہ نہیں یہ ادب اور آرٹ ہے ہی نہیں، محض بربریت ہے۔ اور اس ادب کے علامتی ہونے کا نقادوں کا پھیلا یا ہوا التباس تنقید کا سب سے بڑا جھوٹ ہے۔

اور جھوٹ اس لیے بولا جا رہا ہے کہ جدیدیت اب اسٹبلشمنٹ میں بدل گئی ہے۔ جدید نقادوں کو خراب ہی آئی لیکن نام نہاد علامتی افسانہ نگاروں اور شاعروں کی ضرورت ہے کہ ادب میں اپنی تنقیدی شناخت کی تعمیر انھوں نے استعاراتی اسلوب اور علامت نگاری کی جمالیات پر قائم کی ہے جسے وہ ترقی پسند ادب کے صحافتی دستاویزی، ہنگامی اور پروپیگنڈا لٹریچر کا رد عمل سمجھتے ہیں۔ ٹھیک ہے۔ لیکن مغرب میں پروپیگنڈا لٹریچر کو ختم کرنے کے لیے علامت نگاری کا جھنڈا بلند نہیں کیا گیا۔ وہاں تو روس اور جرمنی کے قرار کے ساتھ ہی پروپیگنڈا لٹریچر کی بو طیقا بتا شے

کی طرح بیٹھ گئی۔ اور خاطر نشان رہے کہ فرانس میں سمبالسٹ تحریک انیسویں صدی کی آخری دہائیوں کی پیداوار تھی اور پروپیگنڈا لٹریچر اور پروتاری ادب، ۱۹۳۰ء کی نسل کا شاخسانہ پوسٹ ماڈرنسٹ اوں گارد کا انحراف مقصدی اور تبلیغی ادب کے خلاف نہیں تھا جیسا کہ پچھلے صفحات میں میرے سرسری جائزے سے ظاہر ہے کیونکہ مغرب میں رجحانات جب تخلیقی طور پر زندہ نہیں رہتے تو اپنی فطری موت مر جاتے ہیں اور ہماری طرح چراغی اور چڑھاؤں کا کام نہیں دیتے۔ پوسٹ ماڈرنزم کے تو سرود کار ہی کچھ دوسرے تھے، اس لیے محض سمبالسٹ شعریات کی روشنی میں اسے جانچا نہیں جاسکتا۔ دراصل ایٹس اور ایلٹ کی علامتی شاعری کے بعد نوجوان نسل کے لیے اس میدان میں کرنے کے لیے رہ ہی کیا گیا تھا۔ اگر پوسٹ ماڈرنزم کا BREAK-THROUGH سمبالزم ہی ہوتا تو وہ تو پرانی یعنی ایلٹ پاؤنڈ ایٹس کی جدیدیت ہی کی توسیع قرار پاتی۔ ظاہر ہے اس کے انحرافات کے بے شمار نقاط تھے اور اس کے سفر کی سمت بھی ایک نہیں بلکہ مختلف تھیں کیونکہ سنگھ بنانے اور سمت کاشی کی طرف چلنے کی روایت ان کی نہیں ہماری ہے۔ اسی لیے وہاں رجحانات اسٹبلشمنٹ میں نہیں بدلتے۔ پیدا ہو کر ختم ہو جاتے ہیں اور اپنی یادگار چند شباب ثاقب، چند تابندہ ستارے، چند نادر تخلیقات، اور چند ازکار رفتہ تنقیدی مباحث کے طومار پر چھوڑ جاتے ہیں۔ یہاں تو سنگھ پنٹھ میں، پنٹھ مٹھ میں، اور مٹھ مندر میں بدل جاتا ہے جس کا ادنیٰ پجاری اور بڑا مہنت مندر کے شناختی کارڈ کے بل بوتہ پر ادب کا سفر کرتا رہتا ہے اور کسی کی مجال نہیں کہ نئے سٹیشن پر اس سے نیا ٹکٹ مانگے۔ یہ کہنے کہ جناب! اب یہاں سے سفر کرنے کے لیے آپ کو تھوڑا بہت سمبالزم کا بھی مطالعہ کرنا ہوگا۔ جواب ملے گا نہیں ہمارے لیے مارکسزم کافی ہے۔ جدیدیوں سے کہئے۔ حضور یہ ٹالسٹائی اور ڈکنس کی بستی ہے۔ جواب ملے گا۔ ٹھیک ہے۔ آخر وہ بھی منہ میں زبان رکھتے ہیں ہم تو یہی دیکھتے آئے ہیں کہ زخرے سے کون سے حروف کی کون سی آوازیں کیسی نکلتی ہیں۔ سفر میں زیادہ سچ سے ہمیں ویسے بھی گھبراہٹ ہوتی ہے۔“

چلے ٹھیک ہے، ہم یہ کہہ کر بھی قدرے مطمئن ہو سکتے ہیں کہ ایلٹ پاؤنڈ کی جدیدیت ہی ہمارے یہاں سمبالزم کی صورت پروپیگنڈا لٹریچر کا تریاق بنی، اور اچھا ہوا ہم پوسٹ ماڈرنزم کی دھما چوکڑیوں سے محفوظ رہے۔ لیکن یہ خیال ہی بنیادی طور پر غلط ہے کہ پروپیگنڈا لٹریچر کا تریاق سمبالزم ہے۔ فیض صاحب تو زندگی بھر غزل کی علامات میں پروپیگنڈا روتیہ کو راہ دیتے رہے۔ سریندر پرکاش کے افسانوں میں صحافتی موضوعات کو صاف دیکھا جاسکتا ہے۔ ان کے برعکس پروپیگنڈا اور صحافتی موضوعات کا حتمی بطلان بیدی اور منٹو میں ملتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ان کے یہاں انسان زندگی، عورت اور مرد کے رشتہ کا، تصور ہی ترقی پسند آئیڈیولوجی کے پیدا کردہ کلی شی تصور رات سے صریحاً مختلف ہے۔ وہ لبرل، انقلابی اور مذہبی فکر سے بلند ہو کر انسان اور زندگی کا ایک ایسا تصور تشکیل کرنے میں کامیاب ہوئے جو تشدد، شر، اور غیر انصافی کے پس منظر میں انسان پر اعتماد بحال کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ کوئی یہ نہیں کہہ سکتا کہ ان کے افسانے صحافتی، دستاویزی اور تبلیغی ہیں۔ سریندر پرکاش اور انور سجاد کے افسانوں میں صحافتی موضوعات، اور میلاناتی عناصر کی کمی نہیں۔ دراصل پروپیگنڈا لٹریچر کا جواب اس بات میں پنہاں ہے کہ فنکار کی دلچسپی انسان میں کس نوع کی ہے۔ اس کا زندگی کا تصور کیا ہے اور انسانی فطرت کا مطالعہ کتنا گہرا ہے۔ چونکہ

پروپیگنڈا لٹریچر انسان کا ایک سمتی تصور رکھتا ہے، انسان اس کے لیے غایت نہیں بلکہ ایک ذریعہ ہے، اس لیے پروپیگنڈا لٹریچر سطحی، تلقینی، ہیجانی اور ہنگامی ہوتا ہے۔ وہ حقیقت نگاری کے طریقہ کار کو مسخ کرتا ہے کیونکہ حقیقت کو اپنے مقاصد کے لیے توڑتا مروڑتا ہے کہ اسے ایک آئیڈیولوجیکل فریم میں فٹ کیا جاسکے۔ اس کا جواب حقیقت نگاری کے طریقہ کار کو ترک کرنے میں نہیں بلکہ اس کا صحیح فنکارانہ استعمال کرنے میں ہے۔ خاطر نشان رہے کہ فکشن کی روایت حقیقت نگاری ہی کی روایت ہے جو علامت نگاری کو اپنے دامن میں جگہ دیتی ہے، لیکن اس کے لیے جگہ خالی نہیں کرتی۔

نئی نسل جب ایک طریقہ کار کے خلاف انحراف کرتی ہے تو وہ ختم نہیں ہو جاتا مثلاً تجرباتی ناولوں کے باوجود مغرب میں بالزاک اور ڈکنس کی روایت زندہ ہے، اور فکشن کے حقیقت پسندانہ طریقہ کار اور رسمہ اور مانوس بیانیہ میں ایک سے ایک دل چسپ اور تازہ کار ناول آئے دن منصہ شہود پر آتے رہتے ہیں۔ اس کی ایک وجہ بھی ہے کہ مغرب میں ناول، ڈراما اور فلم آج کے زمانہ میں سب سے زیادہ مقبول اور تخلیقی فنی پیرایے ہیں اور اسی لیے جہاں اپنی مستحکم روایت کو برقرار رکھے ہوئے ہیں وہیں ان میں غیر معمولی تجربات بھی ہوئے ہیں۔ ہمارے یہاں ناول ڈراما اور فلم تینوں عنقا ہیں اور اگر ہیں بھی تو اس قدر اسفل کہ آرٹ تو کیا تفریح کی سطح پر بھی ان کے متعلق کوئی معنی خیز گفتگو ممکن نہیں۔ چنانچہ علامتی افسانہ کے جنم لیتے ہی ہمارے یہاں حقیقت پسند افسانہ نے دم توڑ دیا۔ ہمارے یہاں حقیقت نگاری کی روایت کمزور نہیں تھی۔ پریم چند کے بعد اسے منٹو اور بیدی نے مستحکم بنیادوں پر چھوڑا تھا۔ ایک معنی میں تو قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین اسی روایت کے پروردہ تھے اور اسی سبب سے ان کے اسلوبیاتی اور بہت سی تجربات اتنے اُگلے اور بے بنیاد معلوم نہیں ہوتے کیونکہ اسطوری، حکایتی اور داستانوی کہانی میں بھی حقیقت نگاری کے بنیادی اصول MIMESIS یا نقل کی ان کے یہاں برابر کارفرمائی ملتی ہے۔ ویسے بھی علامتی افسانہ مغرب میں افسانہ کی کوئی ایسی قسم نہیں تھا کہ اسے الگ سے افسانہ کی ایک نئی قسم کے طور پر دیکھا جائے۔ دراصل ہر تخلیقی طریقہ کار میں مختلف عناصر بہ یک وقت کارفرما ہوتے ہیں۔ کبھی ایک عنصر طاقتور بنتا ہے تو کبھی دوسرا۔ مغربی فکشن کی تاریخ پر نظر کریں تو ندگی کی نقل کے اصول پر فکشن نے جس طریقہ کار کو اپنایا اس میں خارجی اشیاء کی تصویر کشی کے سبب جزئیات نگاری بھی آئی۔ فطرت کے پس منظر کے سبب شعریت اور غنائیت بھی، کرداروں کی نفسیات کے سبب دروں مینی اور جذبات نگاری بھی، فضا بندی کے سبب حساس پیکر تراشی بھی، اور پیچیدہ جذباتی، نفسیاتی اور روحانی صورت حال جسے براہ راست حقیقت پسندانہ بیانیہ اپنی گرفت میں لینے سے قاصر تھا، اس کے بیان کے لیے علامتی طریقہ کار بھی اپنایا گیا۔ یہ سب عناصر فکشن میں ساتھ ساتھ چلتے رہے۔ لیکن حالات کے دباؤ کے تحت کبھی ایک عنصر دوسرے عناصر پر غلبہ پالیتا۔ مثلاً متوسط طبقہ کی بجائے محنت کش طبقہ کی ترجمانی میں، یا گاؤں کی بجائے شہروں کی تصویر کشی میں حقیقت نگاری شعریت اور غنائیت کی بجائے بد صورت حقائق کے سفاک بیان کو راہ دیتی۔ یا مثلاً جیسا جائیس کے وہاں ہوا کہ پورے معاشرے کے انحطاط کے احساس کے بیان کے لیے اس نے ایسے افسانے لکھے جو بظاہر تو حقیقت پسندانہ ہیں لیکن بہ باطن انحطاط کی علامات ہیں۔ فن کی اسلوبی روایت جب طاقت

ورہوتی ہے جیسا کہ مغرب میں فکشن کی حقیقت پسندانہ روایت طاقتور رہی ہے تو کسی ایک عنصر کے طاقتور بننے سے پوری روایت کو کوئی نقصان نہیں ہوتا۔ یہی سبب ہے کہ مغربی تنقید نے اس بات کا خیال رکھا کہ کسی ایک فنکار کی اسلوبی خصوصیات کو پورے ایک رجحان کے جمالیاتی رویہ کے طور پر نہ دیکھے۔ فنکار کے اجتہادات کو انفرادی صلاحیت کی روشنی میں پرکھ کر یہ دیکھنا کہ ان اجتہادات سے تخلیق کے کون سے امکانات پیدا ہوئے ہیں اور روایت کے لیے کون سے چیلنج کھڑے ہوئے ہیں مغربی تنقید کا اصول رہا ہے۔ اسی سبب سے مغرب میں اواں گارد کی تنقید اور ان کے بلند بانگ دعوؤں کی جرح ممکن ہوئی ہے جس کا ہمارے یہاں فقدان ہے کیونکہ ایک فنکار کے انفرادی اسلوب کو ایک رجحان کی شکل دینا اور فیشن پرستی کے دروازے کھولنا ہمارا دیرینہ شعار ہے۔

ہمارے یہاں صورت حال مضحکہ خیز ہی نہیں بلکہ تشویش ناک ہے۔ مضحکہ خیز تو اس لیے ہے کہ جدیدیت نے ناکارہ لکھنے والوں کا جو جم غفیر پیدا کیا اس نے جدیدیت پر تنقید کے امکانات ہی ختم کر دیے۔ ان کے حوالے سے ادب اور آرٹ اور دور جدید میں تخلیقی اور جمالیاتی رویوں کی گفتگو ہی ممکن نہیں رہی۔ شاعری میں تو خیر روایت نے بہت سوں کو سنبھالا لیکن افسانہ کا تو بننا دھار ہو گیا۔ یہ لوگ بنیادی طور پر افسانہ نگار ہی نہیں تھے، اس معنی میں افسانہ نگار بھی نہیں تھے جس معنی میں مثلاً عورتوں کے رسالوں کی خواتین افسانہ نگار ہوتی ہیں یا مقبول عام ناول لکھنے والے ناول نگار ہوتے ہیں یا لفظوں کی الٹ پھیر کرنے والا غزل گو ”زبان“ کا شاعر ہوتا ہے، یا طبع موزوں کے ذریعہ تک بندی کرنے والا مشاعرہ باز شاعر کہلاتا ہے۔ ان میں اتنی بھی صلاحیت نہیں تھی کہ ظفر ادیب کی طرح ”فرار“ جیسی کوئی ناول ہی لکھ دیں جس کے متعلق اتنا تو کہا جاسکے کہ صحافتی کوکھ سے ناول نگار کا پیدا ہونا لگ بھگ ناممکن ہے پھر وہ چاہے اتنا ذہین اور طرار کیوں نہ ہو، اور آرٹ اور صحافت کا یہی فرق ظفر ادیب کو قرۃ العین حیدر کی رئیس کے باوجود مس حیدر کے قبیلہ کا آدمی نہیں بناتا جب کہ قاضی عبدالستار کو بناتا ہے گوان کے یہاں میلیو کی مشابہت کے باوجود مس حیدر کی رئیس نہیں۔

غرض یہ کہ نئے افسانہ نگاروں کے متعلق یہ فیصلہ کرنا بھی دشوار ہوا جاتا ہے کہ آرٹ کے مرکز سے دور ادب نے جو عذاب کے طبقات بنائے ہیں ان میں صحافتی ادب، پروپیگنڈا ادب، کمرشیل ادب، تفریحی ادب، تک بندوں، مت شاعروں اور کندہ نائراش کا غیر تخلیقی ادب کے کون سے طبقہ میں انھیں رکھا جائے۔ یہ مضحکہ خیز صورت حال تشویش ناک اس وقت بنی جب ان افسانہ نگاروں کے پیدا ہوتے ہی اردو میں ایک طرف تو افسانہ کی حقیقت پسند روایت نے دم توڑ دیا اور دوسری طرف اس غول بیاباں کو وہ نقاد مل گئے جنھوں نے ان کی خرافات کو آرٹ ثابت کرنے کے لیے اردو کی حقیقت پسند روایت کو گردن زدنی قرار دیا۔ اس واقعہ کو محض ایک ادبی واقعہ نہیں سمجھنا چاہئے بلکہ اس کے پیچھے ایک بڑی تہذیبی ٹریجڈی رہی ہوئی ہے۔

میں یہ کہہ چکا ہوں کہ پریم چند سے لے کر بیدی اور منٹو تک کی حقیقت پسند افسانہ کی روایت، باوجود اس کے کہ وہ ایک مختصر زمانی عرصہ پر پھیلی ہوئی تھی، اور اسے ناول نگاری کی پشت بنا ہی بھی حاصل نہیں تھی، ایک مستحکم، توانا اور قابل فخر روایت تھی۔ پروپیگنڈا اور صحافتی لٹریچر کی تحریفات اس روایت کو کمزور کرنے میں کامیاب نہیں

ہوئیں کیونکہ بیدی اور منٹوان تحریفات کا شکار ہوئے بغیر، اور انھیں نظر انداز کر کے، اس روایت کو صاف بچالے گئے۔ گویا پروپیگنڈا لٹریچر کا تریاق اس روایت کے باہر نہیں بلکہ اس کے اندر ہی تھا۔ یہ بھی یاد رہے کہ طاقتور پیش رو فنکاروں کے رنگِ سخن کے دباؤ سے بچ نکلنے کے لیے نئی نسل ان فنکاروں کے قائم کردہ فکری اسالیب اور فنی پیرایوں سے یعنی فن کے CONVENTIONS سے انحراف کرتی ہے، اس روایت سے نہیں جس کی پیداوار خود بڑے فنکار ہوتے ہیں۔ مثلاً کرشن چندر، عصمت، بیدی اور منٹوانے پریم چند کی آدرش وادی حقیقت نگاری سے انحراف کیا اور ایک نئی حقیقت نگاری کی بنیاد رکھی۔ بظاہر تو یہی نظر آتا ہے کہ مغرب میں نئی ناول اور تجرباتی فکشن کی بغاوت پوری حقیقت نگاری کی روایت کے خلاف تھی، لیکن غور سے دیکھیں تو راب گریے کے فرنیچر ناول حقیقت نگاری کو اس کی ٹھوس ترین اور خشک ترین اقلیدی سطح پر لے جانے کی کوشش ہے، اور پنچون کے ہاں حقیقت پسند بیانیہ کی بنیاد پر ہی بدست تخیل کی اڑانوں کے مزے لوٹے گئے ہیں۔ پنچون کا طویل استعارہ رزمیہ تشبیہ کی کلاسیکی چوکسائی کا حامل ہوتا ہے۔ اسی لیے مغرب میں نہ ناول مرا ہے نہ افسانہ، گوان کی موت کا روزانہ اعلان ہوتا ہے۔ وہ زندہ ہے تو حقیقت نگاری کی روایت کے سبب نہ سہی، اس کے باوجود ہی سہی، لیکن اسی روایت کے مختلف عناصر کو حادی تخلیقی رویہ کا روپ دینے اور نئے تجربات کے ذریعہ ان میں نئے امکانات تلاش کرنے کی وجہ سے اسی سبب سے مغرب میں نئے فکشن کا سفر علامت نگاری کی طرف نہیں ہے بلکہ بے شمار نئی جہات کی طرف اس نے اپنی کشتیوں کا رخ موڑا ہے۔

ہمارے یہاں یہ صورت حال نہیں۔ حقیقت پسند افسانہ ختم ہو گیا۔ نہ وہ اپنے اندرونی انحطاط کی وجہ سے ختم ہوا نہ علامتی افسانہ نگاروں نے اسے ختم کیا، کیونکہ علامتی افسانہ تو ہمارے یہاں پیدا ہی نہیں ہوا اور بالفرض اگر ادھر ادھر کہیں نظر آتا ہے تو اس ہڈیوں کے ڈھانچے میں اتنی طاقت نہیں کہ وہ ایک روایت کو ختم کرے اور اپنی نسل کو چلائے۔ رہا انتظار حسین کا معاملہ تو وہ جاکس سے بڑے مجتہد تو نہیں۔ پولیسز نے بتا دیا کہ ناول کون سی انتہاؤں کو چھو سکتا ہے۔ یہی انتہا ناول کی موت بھی ثابت ہوتی۔ اس نے تخلیق کے نئے امکانات تلاش کیے لیکن ناول کی گردن بھی ماردی لیکن اس سے ناول نگاری کا دھارار کا نہیں۔ پولیسز ایک عظیم الشان جہاز کی مانند سمندر میں پڑا ہوا ہے اور نئے فنکار اپنی ننھی منی کشتیوں میں سوار اس کی سیاحت کو جاتے ہیں، عرصہ پر گھومتے ہیں۔ کونے کھدروں میں جھانکتے ہیں، اور کبھی حیران ہوتے ہیں اور کبھی پریشان، اور بالآخر تخلیق کا کوئی ٹکر اس میں سے لے کر اپنی کشتیوں میں سوار نئے آفاق کی سمت نکل جاتے ہیں۔ پولیسز نے بھی ناول نگاری کو ختم نہیں کیا۔

جس المیہ کی طرف میں اشارہ کرنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ ہمارے یہاں ناول نگار اور افسانہ نگار پیدا نہیں ہو رہے۔ تجربیدی اور علامتی یا نئے افسانہ کو آپ چاہے اتنی تاویلات کے ذریعہ افسانہ ثابت کریں اس میں تجرباتی افسانہ کی بھی دل چسپی نہیں۔ اس کا سبب صرف ادب میں تلاش کرنا مشکل ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ لکھنے والوں نے گرد و پیش کی زندگی سے اپنا تخلیقی رشتہ گنوا دیا ہے۔ یا گرد و پیش کی زندگی اتنی بے معنی ہو چکی ہے کہ اسے ادب کے لیے کارآمد نہیں بنایا جاسکتا۔ یہ بات تو ہم جانتے ہیں کہ قوموں کے زوال کے زمانہ میں بھی ادب تو پیدا ہوتا ہی رہتا

ہے۔ ایسا بھی ہوتا ہے کہ خارج کی زندگی جب فنکاری کے کام کی نہیں رہتی تو فنکار اپنی ذات میں سمٹ جاتا ہے۔ لیکن یہ ذات اتنی طاقتور ہوتی ہے، احساس کی آنچ اتنی شدید ہوتی ہے، تخیل اس قدر بلند پرواز ہوتا ہے کہ وہ فرد کے اندرونی محرکات کے بل بوتہ پر فن کا نگار خانہ تعمیر کرتا ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ غیروں نے اور ہم نے اردو زبان کے ساتھ جو سلوک کیا، اس کے پھل اب ہمیں مل رہے ہوں کہ زبان نے ادیب پیدا کرنا بند کر دئے ہوں۔ ادب کی تاریخ میں ایسے بھی ادوار آتے ہیں جب بڑا ادیب پیدا نہیں ہوتا۔ لہذا ادب بھی پیدا نہیں ہوتا، لیکن اس کی جگہ خراب ادب نہیں لیتا۔ جو کچھ معمولی پیمانہ پر ہوتا ہے وہ ادب ہی ہوتا ہے۔ اچھی ناولیں نہیں لکھی جاتیں تو ان کی جگہ بسٹ سیلرز اور تفریحی ناول نہیں لیتے۔ اس کی جگہ ادبی ناول ہی لیتے ہیں پھر چاہے وہ اچھے اور کامیاب نہ ہوں ادبی تاریخ ناکام ادبی ناولوں کا شمار رکھتی ہے لیکن کامیاب تفریحی ناولوں کا نہیں رکھتی۔ کرشن چندر کے بہت سے افسانے ناکام ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ آئندہ وہ پڑھے نہیں جائیں گے یا تنقید ان کا ذکر نہیں کرے۔ ممکن ہے کسی نہ کسی عنصر میں۔ مثلاً زبان، یا طنز یا مزاح یا مناظر فطرت میں دل چسپی کی خاطر وہ پڑھے جائیں اور تنقید ان کا ذکر بھی کرے گی اگر ان ناکام افسانوں کے ذریعہ کرشن چندر کی فکر، فن اور احساس کی تفہیم میں وہ کسی پہلو سے کارآمد ثابت ہوتے ہوں۔ مغرب میں دوئم درجہ کے ناولوں کی بھی ایک توانا روایت ملتی ہے۔ ہمارے یہاں اول درجہ کے ناولوں کی بھی کوئی روایت نہیں، چند چوٹیاں ہیں جو باہم مل کر کوئی سلسلہ کوہ نہیں بنتیں۔ دوئم درجہ کی روایت میں بھی عموماً وہ ناول شامل نہیں ہوتے جنہیں ادبی تاریخ بھی فراموش کر چکی ہے۔ ایسے ناولوں کا ذکر ان خصوصی مطالعوں میں ملتا ہے جو کسی خاص مقصد کے تحت ایک دہائی یا ایک خاص قسم کے ادب کا جزر و تنجز یہ پیش کرتے ہیں۔ ہم ان ناولوں کو آج نہیں پڑھتے تو اس کا سبب یہ نہیں کہ ان میں تخلیقی جوہر کی کمی تھی۔ بلکہ اس وجہ سے کہ اب مسائل بدل گئے، زاویہ ہائے نظر بدل گئے، فن کی تکنک طریقے اور پیرائے بدل گئے۔ کوئی یہ نہیں کہہ سکتا کہ ان ناول نگاروں کے پاس ناول نگاری کی سوجھ بوجھ نہیں تھی، زبان پر قدرت نہیں تھی، فلکشن کے بیانیہ کے تقاضوں سے واقفیت نہیں تھی، کردار نگاری، مکالمہ نویسی، اور جزئیات نگاری کے گرے آگاہ نہیں تھے۔

دافر پیمانہ پر نہ سہی لیکن فلکشن کی فنکاری کے ان عناصر سے وہ باخبر تھے اسی لیے ان کی ناولیں ان کے زمانہ میں خوب مقبول ہوئیں۔ لیکن اب ان ناول نگاروں کے نام ادبی تاریخوں میں بھی نہیں ملتے۔ کیونکہ مثلاً عورتوں کے مسائل پر لکھے گئے ناول از کار رفتہ ہو گئے کیونکہ مسائل کی نوعیت بدل گئی۔ مذہبی مناقشات کے متعلق آج کا لبرل اور سیکولر زمانہ اس انداز میں نہیں سوچتا جو آکسفورڈ تحریک کے زمانہ میں عقائد کی بحث کے تحت پیدا ہوئے تھے۔ لیکن اگر کسی کو واقعی ان مباحث میں دل چسپی ہے تو ان ناولوں کا مطالعہ دل چسپ بھی ثابت ہوگا اور شرم آور بھی۔ کہنے کا مطلب یہ کہ ادبی ناول فرسودہ بنے یا قعر فراموش گاری میں گم ہونے کے باوجود ادبی ہی رہتا ہے اور کوئی تفریحی اور کمرشیل ناول اپنی بے پناہ مقبولیت کے باوجود اس کا مقام نہیں لے سکتا۔

اسی ادبیت کا نئے افسانہ میں فقدان ہے۔ وہ تفریحی اور کمرشیل نہیں لیکن اس کے علامتی ہونے کے دعوؤں کے باوجود، وہ زبان، بیان، فضا آفرینی، غنائیت، شعریت، علامتی معنویت غرض کہ کسی بھی سطح پر اپنے ادبی

ہونے کا احساس نہیں کراتا۔ کہانی، پلاٹ کردار نگاری، واقعہ نگاری، پس منظر وغیرہ کا ذکر اس لیے نہیں کیا کہ جدید افسانہ ان عناصر کا انکار کرتا ہے۔ جن عناصر سے اس کی تعمیر ہوئی ہے ان میں بھی کھوٹ ہے۔ یہی چیز اس اشتباہ کو راہ دیتی ہے کہ نئے افسانہ نگاروں میں لکھنے کی صلاحیت ہے بھی یا نہیں گویا حقیقت نگاری اور علامت نگاری دونوں دائروں میں ہمارے یہاں باصلاحیت لکھنے والے پیدا نہیں ہو رہے۔ یہ نہ سمجھئے کہ میں قد آور، بڑے یا عظیم فنکاروں کے فقدان کا ماتم گسار ہوں۔ باقر مہدی نے جدیدیت کے ساتھ عظمت کا وہ تصور جو کلاسیکی روایت کا عطیہ ہے، وابستہ کرنے کی ممانعت کر رکھی ہے اور میرا خیال ہے وہ درست ہیں۔ میں تو تخلیقی صلاحیت کے یکا یک عنقا ہو جانے پر حیرت زدہ ہوں۔ شاعری میں ایسا نہیں ہوا لیکن افسانہ میں ایسا ہوا۔ اور یہ ہمارے ادب کے لیے نیک فال نہیں ہے۔ یہ میں کہہ چکا ہوں کہ ڈراما ناول اور فلم دور جدید کے سب سے اہم، مقبول اور خلاق تخلیقی پیرائے ہیں، اور یہ تینوں ہمارے معاشرے میں کوئی معتبر رول ادا نہیں کر رہے۔ ہماری زبان سے ڈرامے کے ساتھ ناول اور ناول کے ساتھ ساتھ اب افسانہ کا اس طرح کا عدم ہو جانے کا مطلب ہے کہ ہم تخلیقی طور پر سوچتے چلے جا رہے ہیں۔ انگلینڈ، امریکہ اور کینیڈا میں ہماری کانفرنسیں ہوتی ہیں۔ جگہ جگہ سیمینار ہوتے ہیں، گاؤں گاؤں کالجوں میں اردو پڑھائی جاتی ہے، اکاڈمیاں ہیں، انعامات کی چہل پہل ہے۔ دھڑا دھڑاتی کتابیں چھپتی رہتی ہیں لیکن یہ سب رونق مند قوق کے رخساروں کی سرخی ہے۔ جراثیم اندر ہی اندر اسے کھوکھلا کرتے چلے جا رہے ہیں۔

ممکن ہے میری یہ تشویش بے بنیاد ہو۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ مجھے ایک خاص قسم کا ادب پسند ہے جو اب پیدا نہیں ہو رہا کیونکہ حالات بدل گئے ہیں اور نئے حالات کے تحت جو ادب پیدا ہو رہا ہے اسے میرا مزاج قبول نہیں کرتا اور یہ بھی کوئی انوکھی بات نہیں کہ قدیم و جدید کے درمیان رد و قبول کا یہ سلسلہ ادب کا دیرینہ وطیرہ ہے۔ کاش بات اتنی ہی ہوتی۔ لیکن اتنی نہیں ہے۔ یہاں تو بات نثری اضاف کی موت تک پہنچتی ہے۔ وہ جسے فطری موت مرنا چاہئے تھا یعنی انشائیہ، وہ ہڈیاں کنز کٹر کر بیٹھا ہو رہا ہے۔ وہ جسے زندہ رہنا چاہئے تھا یعنی ڈراما ناول اور افسانہ، وہ غیر فطری موت مر رہا ہے جس صدی کو نثر کی صدی کہا جاتا ہے اس میں نثری اضاف کی یہ ابتری حیرتناک ہے۔ پھر اس مسئلہ پر بھی غور کیجئے کہ جدید نظم کو نظم بنانے میں نثر اور نثری اضاف کا کتنا بڑا ہاتھ رہا ہے۔ ایک تو ان نثری روایت کے بغیر اچھی نظمیہ شاعری کے امکانات محدود ہو جاتے ہیں۔ یہ کھلی حقیقت ہے کہ ہماری زبان میں نظم کا فروغ نثر کے فروغ کے ساتھ ساتھ ہوا ہے۔ نظم آزاد نظم معری اور نثری نظم کی تحریکیں دراصل شاعری کو ان نئے امکانات سے مالا مال کرنے کی کوششیں تھیں جو نثر کی تخلیقی اضاف نے دریافت کیے تھے۔ جدید شاعری کا اسلوب، ڈکشن اور آہنگ مسلسل نثر کے قریب آتا رہا اور شاعری خطابت کو توجہ کر گفتگو کے لب و لہجہ کو اپناتی رہی اور تکلفات، سریلے پن اور شیریں بیانی کی جگہ برہنہ گفتاری، کھر درے پن اور نکیلے بیانات کو راہ دیتی رہی۔ جدیدیت ہمارے یہاں نظم کے بڑے شاعر نہیں لاتی بلکہ شاعری میں اس کا پورا زور غزل کے احیاء پر صرف ہوا۔ بے شک منیر نیازی، کشور ناہید، ساقی فاروقی، افتخار عارف، عمیق حنفی، باقر مہدی، محمد علوی، شہریار، کمار پاشی، ندا فاضلی نے اچھی نظمیں لکھیں لیکن نظموں کا یہ کل سرمایہ جدید غزل کے مقابلہ میں پھر بھی کم ہے۔ گویا نثر اور نظم میں ہمارے پاس لے دے کر

صرف غزل رہ جاتی ہے اور غزل اردو زبان کی آبرو سہی لیکن صرف غزل ادب کی گونا گوں ضروریات پوری کرنے سے قاصر ہے۔ غزل زدگی ایک روگ کی شکل کیسے اختیار کرتی ہے اگر آپ یہ جاننا چاہیں تو جدید تنقید کو دیکھئے کہ وہ دعویٰ تو ہمیشگی اور اسلوبیاتی ہونے کا کرتی ہے لیکن بجائے ان نظموں پر جو ہمیشگی حسن کا نمونہ ہوں طبع آزمائی کرنے کے وہ غزل کے مفرد اشعار میں رعایت لفظی کے پہلو تلاش کرنے پر قناعت کرتی ہے۔ یہ بھی کوئی حیرت کی بات نہیں کہ جدیدیت نے ہمارے یہاں نثر کو شاعری سے کم تر گردانا اور نثری اضاف کو فنکاری کے دائرے سے خارج کیا۔ تنقید اور تخلیق دونوں سطح پر جدیدیت جن مقاصد کو لے کر اٹھی تھی، نتائج ان کے برعکس برآمد ہوئے۔

اس میں شک نہیں کہ مغرب کا نیا ناول، یا تجرباتی ناول روایتی ناول سے بہت ہی مختلف چیز ہے۔ یہ ناول روایتی ناول کے طریقہ کار حقیقت نگاری سے کھلا انحراف ہے۔ انحراف کے بعد ناول مختلف صورتیں اختیار کرتا ہے اور ہمارے نئے افسانہ کی طرح محض اس کے علامتی اور شاعرانہ بننے پر اصرار نہیں کرتا۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ علامتی جمالیات شعریت کی طرف مائل ہوتی ہے اور وہ جو افسانہ کو علامتی بناتے ہیں ان کی کوشش ہوتی ہے کہ علامتی تخیل کی کارپردازی کے ذریعہ شعری تاثر پیدا کریں۔ اس مقصد کے لیے ضروری ہو جاتا ہے کہ ناول اور افسانہ سے اس بد صورت کھر درے اور غیر شاعرانہ مواد کا اخراج کریں جسے روایتی اور حقیقت پسند ناول اپنے دامن میں لیے ہوئے تھا۔ یہاں افسانہ تجرید کے اسی عمل کو اپناتا ہے جو شاعری کو زمین سے بلند کرتی ہے اور اس میں ترفع، تعمیم اور ماورائیت کے عناصر پیدا کرتی ہے۔ علامتی افسانہ میں زبان کے حساس استعمال کے امکانات بھی بڑھ جاتے ہیں کیونکہ تجریدیت کی طرف مائل ہونے کے سبب اب زندگی کا مواد دل چسپی کا مرکز نہیں رہا، لہذا افسانوی ہیئت کے عناصر یعنی زبان، اسلوب، علامت، استعارہ، امیج وغیرہ شاعری کی مانند اپنا حسن لٹا سکتے ہیں اور کسی اور چیز کی طرف دھیان کو منتقل کیے بغیر پڑھنے والے کی توجہ فی نفسہ انہی عناصر پر مرکوز ہو سکتی ہے۔ گویا نثر سے شاعری کا لطف لیا جاسکتا ہے۔ آرٹ کے مقام کو پہنچنے کے لیے فلکشن کے لیے ضروری ہے کہ وہ شاعرانہ بنے اور شاعرانہ بننے کے لیے ضروری ہے کہ وہ علامتی اور تجریدی بنے۔ بہر صورت حقیقت نگاری سے دامن چھڑانا ناگزیر ہے کہ حقیقت نگاری کے دائرہ میں رہ کر فلکشن کھر در اور ارضی ہی رہے گا اور آرٹ اور شاعری کے مقام کو نہیں پہنچ سکے۔ اب رہا یہ سوال کہ کیا ناول اور افسانہ شاعری بن سکتے ہیں تو اس کا کوئی اطمینان بخش جواب آرٹ کے ان پرستاروں کے پاس نہیں ہے۔ فرض کیجئے کہ ناول اور افسانہ شاعری نہیں بن سکتے تو وہ کہیں گے یہ ان کی بد نصیبی ہے۔ وہ غیر فنکارانہ اور غیر تخلیقی ہیں اور رہیں گے اور ان کا ذکر خواہ مخواہ آرٹ کے زمرے میں نہیں کرنا چاہئے۔ آرٹ کے زمرے میں موسیقی اور مصوری کے ساتھ صرف شاعری کا ذکر ہونا چاہئے۔ شاعری چیزے دیگر است اور ناول اور ڈراما

GROSS-ART ہیں۔

سردست تو اس افسوس ناک صورت حال کا مجھے ایک ہی حل سمجھائی دیتا ہے کہ نیا اوں گارد پیدا ہو اور ادب کی آرٹنی شخصیتوں کے سامنے اپنا GROSS-ART پیش کرے۔ جرأت سے اعلان کرے کہ اگر شاعری موسیقی کی پاکیزگی کو نہیں پاسکتی تو افسانہ شاعری جتنا مطہر بننے کی کیوں کوشش کرے۔ اس میں یہ کہنے کی جرأت ہو کہ

جناب ایک ناول لکھا ہے اور ناول کے معنی وہی ہیں جو سطح پر نظر آتے ہیں۔ ٹیشن کا پلیٹ فارم جب بھانت بھانت کے کپڑوں میں ملبوس پیوں سے بھرا ہوا ہو تو وہ شخص جو اتفاق سے سوٹ پہن کر نکل آتا ہے وہی سب سے الگ دکھائی دیتا ہے۔ فیشن جب اتنا عام ہو جائے کہ سوائے علامت کی چندھی کے کہانی کے پاس اپنا تن ڈھانپنے کی کوئی سہیل نہ ہو تو لباس سادہ برہنگی اور مشاطگی دونوں کا جواب ہے۔ خصوصاً اس برہنگی کا جو خود آگاہ فنکاری کی مانند مشاطگی سے حاصل کی گئی ہو، میں حقیقت نگاری کی باز آفرینی کی بات نہیں کر رہا بلکہ آرٹ کی اس سہتا کی بات کر رہا ہوں جو اس وقت عنقا ہو جاتی ہے جب ہر شخص آرٹ پیدا کرنے پر کمر بستہ ہوتا ہے اور آرٹ کی خاطر افسانہ نگاری تک بھول جاتا ہے۔ یہ سہتا حسینہ کے لڑھ پن کی مانند آرٹ کی دلربائی کی ضامن ہے۔ اوں گارد اپنے فن کے بارے میں ضرورت سے زیادہ ہی خود آگاہ ہوتا ہے۔ جس نے اوں گارد کی ہمیں ضرورت ہے وہ بلند بانگ دعوؤں اور فنکارانہ PRETENSIONS کے بغیر سہتا سے کوئی ایسی چیز لکھ دے جسے دیکھ کر آرٹ کے صنعت گر بھی لمحہ بھر کے لیے چونک اٹھیں کہ اچھا! سخن در اس طرح سہرا کہتے ہیں۔

منفی اور مثبت اقدار کا مسئلہ

بتخانہ چیر

دارت علوی

گجرات اردو سہتیہ اکادمی، گاندھی نگر



منفی اور مثبت اقدار کا مسئلہ

تنقید کے پیش امام چوں کہ پیش امام ہوتے ہیں اس لیے شاعروں کو باجماعت نماز پڑھانا اپنا فرض منصبی سمجھتے ہیں۔ صف بندی سے پیش تر وہ یہ دیکھتے ہیں کہ شعرا حضرات با وضو ہیں یا بے وضو۔ با وضو شاعری کے ارکان یہ ہیں:

رجائیت۔ انسان دوستی، عوام دوستی، امن دوستی، زندگی سے پیار، معاشی آسودگی، سائنسی نظر، عقل کی روشنی، انصاف، رواداری، یقین، اعتماد، محبت، حسن مسرت، سماجی ذمے داری، شعور وغیرہ۔
بے وضو شاعری کی لیبل بازی کچھ اس قسم کی ہوتی ہے۔

قنوطیت، کلہیت، افسردگی، تنہائی، مایوسی، خوف، ترڈو، غیر محفوظیت، ذات کا کرب، موت، جارحیت، انسان دشمنی، عوام دشمنی، عقل دشمنی، انقلاب دشمنی، امن دشمنی، جہاں بے زاری، لایغیت، نزاج، انحطاط، مریضانہ ذہنیت، سریت، لاشعور، تحت الشعور وغیرہ وغیرہ۔

نقاد شاعری کی بکتر بند مکتبی تقسیم کا اس قدر خوگر ہوتا ہے کہ نظم دیکھتے ہی مندرجہ بالا نشانیوں میں سے چند کو پسند کر کے نظم کے ماتھے پر چپکا دیتا ہے۔ تاکہ تلک کو دیکھتے ہی لوگ جان جائیں کہ نظم کی مات ذات اور گوت کیا ہے۔ سیاہ اور سفید کے خانوں میں شعر و ادب کی ایسی ملا یا نہ تقسیم نہ صرف ناگوار ہے بلکہ بے معنی ہے۔ ایسی تقسیم کی بنیاد پر کسی معتبر اور قابل احترام تنقیدی روایت کی تعمیر ممکن نہیں۔ زندگی اور آرٹ کو ایسے چوکھے چوکھے خانوں میں تقسیم نہیں کہا جاسکتا۔ زندگی اپنے معنی موت ہی سے پاتی ہے اور موت کو زندگی کے بغیر سمجھا نہیں جاسکتا۔ قنوطیت رجائیت ہی کی پیدا کردہ ہے اور رجائیت قنوطیت کی۔ اچھا نقاد فن کار کے احساس کے سفر پر نظر رکھتا ہے، اور احساس نہ مکمل طور پر نفی کی منزل میں ہوتا ہے نہ اثبات کی منزل میں۔ احساس کی دنیا میں انکار اور اقرار، رد و قبول ساتھ ساتھ چلتے ہیں اور آدمی حقیقت سے فرار کرتا ہے تو حقیقت کو ساتھ ہی لے کر چلتا ہے۔ موت کا خوف زندگی کے پیار کو جنم دیتا ہے اور زندگی کا پیار زندگی کے چھن جانے کا خوف پیدا کرتا ہے اور یہ خوف زندگی سے وابستگی کو شدید تر بناتا ہے، اور یہ وابستگی بھی نیستی کے اندھیروں کے سامنے اتنی حقیر معلوم ہوتی ہے کہ پھر تنہائی ترڈو اور ویراگ کا احساس بیدار ہوتا ہے جو زندگی سے شدید تر وابستگی کو جنم دیتا ہے۔ تنہائی کا احساس پوری خارجی دنیا کا احاطہ کرتا ہے اور غم کا احساس نشاط کے تمام پہلوؤں کو سمیٹے ہوتا ہے۔ لاگ لگاؤ کا رنگ لیے ہوتی ہے اور نفرت محبت کا۔ جہاں بے زاری بھی جہاں سے لگاؤ کی ہی آئینہ دار ہوتی ہے۔ غیر محفوظیت کا احساس محفوظ اور پائدار چیزوں کی آرزو مندی کو جنم دیتا ہے اور بھری ہڈی دنیاؤں کو تراشتا ہے جو اس احساس کے ہول کو ختم کر سکیں۔ احساس کی دنیا

میں ہر رنگ دوسرے رنگ میں مل کر ایک نیا رنگ پیدا کرتا ہے اور یہ نیا رنگ دوسرے رنگ میں مل کر ایک اور رنگ ایجاد کرتا ہے۔ رنگوں کی یہی گھٹلاوٹ شاعری کو تہہ دار، پیچیدہ اور OBLIQUE بناتی ہے۔ کیا غزل کی شاعری غم و نشاط، امید و نوامیدی، آرزو و شکست آرزو، تمنا و حسرت تمنا کی مختلف اور متضاد جذباتی کیفیتوں کا آئینہ خانہ نہیں ہے اسی لیے کوئی شاعر نہ مکمل طور پر قنوطی ہوتا ہے نہ رجائی، تنہائی پسند نہ جلوت پسند، نہ کلبی نہ انسان دوست، نہ بیمار نہ تندرست، اسی لیے قنوطیت اور جائیت، کلبیت اور انسان دوستی، تردد اور تنہائی وغیرہ ادبی اقدار نہیں، محض ذہنی کیفیات اور رویے ہیں اور اس کے ہونے یا نہ ہونے سے ادب اچھا بنتا ہے نہ بُرا۔ چنانچہ ایسی باتیں کہ زندگی کی طرف فلاں شاعر کا رویہ منفی ہے، یا فلاں شاعر قنوطیت یا کلبیت یا تنہائی اور تردد کا مارا ہوا ہے۔ اس شاعر کی شاعری کے متعلق کوئی بصیرت افروز بات نہیں بتاتی۔ کیا آپ دنیا کے کسی بھی فن کار کے متعلق یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس کا فن قنوطیت، غم پسندی، تشویش و تردد جہاں بے زاری اور کلبیت کے عناصر سے بالکل پاک ہے اور موسم بہار میں لہلہاتے چمن کا نظارہ پیش کرتا ہے۔ داخلیت اور خارجیت، قنوطیت اور رجائیت، صحت مند اور غیر صحت مند الفاظ ادبی تنقید میں ان COUNTERS کی مانند ہیں جو کوئی نقد رقم وصول نہیں کرتے۔ داخلیت کا معاملہ لیجیے۔ کیا داخلیت کوئی ادبی قدر ہے جس کے ہونے یا نہ ہونے سے شاعری کھلتی یا مڑ جھاتی ہے۔ کیا آپ کہہ سکتے ہیں کہ میر و غالب کی شاعری داخلیت کا شکار ہے اور اقبال اور جوش کی نہیں۔ ایک معنی میں تو اقبال، میر سے بھی زیادہ اپنی ذات کے زنداں کے اسیر نظر آتے ہیں۔ اپنی فکر، آدرش اور نظام فلسفہ میں وہ اتنے گھرے ہوئے ہیں کہ انسانی دنیا اور خارجی کائنات کے سیکڑوں مظاہر ان کی نظروں سے اوجھل رہتے ہیں۔ انسان کی جبلی خواہشوں اور تمدن کے ٹکراؤ سے آدمی کی جذباتی دنیا میں جو شرارے پھوٹتے ہیں، اقبال انھیں قابل اعتنا نہیں سمجھتے۔ ان کے لیے انسان کے مابعد الطبیعیاتی اور تمدنی مسائل زیادہ اہم ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ اقبال کی شاعری اہم نہیں۔ مطلب صرف یہ ہے کہ اپنی تمام خارجیت کے باوجود اقبال بھی اپنی فکر اور ذات کے اسیر ہیں۔ نہ وہ کسی نظام فلسفہ کے اسیر ہیں نہ آدرشوں کے حلقہ بگوش۔ اُن کی آنکھ ہر رنگ میں داہو جاتی ہے۔ اُن کی ذات وہ آئینہ خانہ ہے جس میں انسان کی جذباتی زندگی..... وہ زندگی جو انسانی تعلقات سے عبارت ہے، (اور یہ تعلقات عورت سے لے کر خدا تک پھیلے ہوئے ہیں) اپنی تمام آرزو مندی اور نارسائی اور کرب و نشاط کے ساتھ جلوہ فگن ہے۔ پھر تخلیق فن بذات خود ایک داخلی عمل ہے۔ شاعر کی ذات، اس کے اندرون، اس کی روح کے گہرے اندھیرے پانیوں سے فن پارہ کنول کے پھول کی مانند کھلتا ہے، گو ہم نہیں جانتے کہ جڑیں کہاں تک پھیلی ہوئی ہیں اور کون سے سانپ اُن سے لپٹے ہوئے پھنکار رہے ہیں۔ لیکن فن نہ فن کار کی ذات تک محدود رہتا ہے نہ اس کی زندگی کا اعتراف نامہ نہ محض شخصیت کا اظہار ہوتا ہے۔ فن کار ایک زندہ ORGANISM ہی کی مانند عناصر کائنات کو اپنی ذات میں جذب کرتا ہے اور فن کار چونکہ اپنی شخصیت کو مسلسل میڈیم میں بدلتا رہتا ہے، یعنی ذات کو کالج کے مانند شفاف کرتا رہتا ہے، اس لیے فن اس کی ذات سے تخلیق ہونے کے باوجود اُن آفاق ہی کا عکس دکھاتا ہے جو فن کار کی ذات میں گم ہوتے ہیں۔ تخلیق فن کے ایسے اسرار پیچیدہ عمل کو خارجیت اور داخلیت کے خانوں میں کیسے تقسیم کیا

جاسکتا ہے۔ اجنتا پر نظم لکھنے والے شاعر بھی ان تاریک گہھاؤں میں انہی بتوں کو نصب کرتے ہیں جو ان کے تخیل کے سومات میں تراشے گئے ہیں۔ لہذا ایسی باتیں بھی بے معنی ہیں کہ فلاں شاعر کی فلاں نظم اجنتا کے متعلق کچھ نہیں بتاتی اور اس نظم کا اطلاق کسی اور عمارت پر بھی ہو سکتا ہے۔ نظم بذات خود ایک فن پارہ ہے جو خارجیت اور داخلیت، اجنتا کے غار اور تخیل کے سومات، کے کیمیائی عمل کا نتیجہ ہے، اور میرے لیے صرف اتنا کافی ہے، میرا جی کو ہمارے یہاں سب سے زیادہ داخلیت زدہ شاعر مانا جاتا ہے، لیکن میرا جی کی پوری شاعری سمندر، پہاڑ، نیلا گہرا آسمان، بل کھاتی ندیوں، تالابوں، جنگلوں، چاند سورج اور ستاروں ماتھے کی بندی، کاجل کی لکیر، پھولوں کی بیج، سرسراتے ملبوس اور بدن کے لہو کی آگ کی شاعری ہے۔ جو شاعر مَن کا بھید اور رات کی بات کہنے کے لیے پوری کائنات اور مظاہر فطرت اور اساطیر کی دنیا پر اپنے تخیل کا جال پھینکتا ہو وہ بھلا داخلی شاعر کیسے ہو سکتا ہے؟

اگر فن کار اس دنیا میں تنہائی غیر محفوظیت، موت کا خوف محسوس کرتا ہے تو بھلا ہم اس معاملے میں کبھی کیا سکتے ہیں۔ کیا ہم اس سے یہ کہیں گے کہ شہر میں نمائش لگی ہے، گھوم آؤ، سرکس آیا ہے دیکھ آؤ، دو چار دوستوں کو لے کر پکنک پر چلے جاؤ، اشرف علی تھانوی کے مرید بن جاؤ، نمازیں پڑھو، روزے رکھو میاں!۔۔۔۔۔ کیا نقاد نے مینی تال، یا پانڈ پچری میں کوئی آشرم کھول رکھا ہے جہاں وہ روحانی خلفشار میں گرفتار فن کاروں کو ذہنی سکون، شانتی اور دھیان گیان کے آداب سکھاتا ہے۔ اگر ایسا نہیں ہے تو فن کار کے خوف اور خلفشار کا ذکر کرتے وقت نقاد کے لبوں پر مہایوگی کی برہم چیتنا والی مسکراہٹ کیوں کھیلنے لگتی ہے؟ وہ کیوں اس طرح بات کرتا ہے گویا وہ دانائے راز ہے، اور تمام روحانی آزمائشوں سے گزر کر موش پر اپت کر چکا ہے۔ کیا نقاد کے پاس روح القدس آتے ہیں؟ اس پر ربانی پیغامات نازل ہوتے ہیں؟ کیا وہ ایسے نظام فکر کی تشکیل کر چکا ہے جس میں زندگی کے ہر سوال کا جواب موجود ہو؟ کیا اُسے وہ فلسفہ ہاتھ آیا ہے جو کائنات و حیات و ممات کے تمام اسرار و رموز کا آخری تسلی بخش حل ثابت ہوا ہے۔ اگر ایسا نہیں ہے تو نقاد کو روحانی پیشوا، کال درخشا، نفسیاتی معالج اور رہبر وقت کا پوز ترک کر کے اپنے کام سے کام رکھنا چاہیے۔

اگر فن میں تجربہ کی ”ISNESS“ کی طرف نقاد کا رویہ ٹھیک نہیں ہے، یعنی اگر وہ فن کار کی ذہنی اور جذباتی کیفیتوں کو جیسی کہ وہ ہیں قبول نہیں کر پاتا، اور اس وجہ سے جیسے بہ جبین رہتا ہے کہ فن کار انسان اور زندگی کے متعلق بعینہ اسی کی طرح کیوں محسوس نہیں کرتا ہے۔ تو تنقید یا تو حکیم کا نسخہ بنتی ہے یا فرماشی پروگرام۔ ہم فن کار کو بتاتے ہیں کہ اس کا احساس غلط ہے، اس کی تردد اور تنہائی کی باتیں پسندیدہ نہیں، اسے حسن و نشاط و کامرانی کے نغمے گانے چاہئیں۔ یعنی فن کار کو چاہیے کہ نقاد کی خوشنودی کے لیے اپنے ذاتی تجربات تک کو جھٹلائے اور نقاد کے مجوزہ جذباتی رویے اختیار کرے۔ گویا ہم سمجھتے ہیں کہ فکر و فلسفہ اور منطق و دلائل کے زور پر کسی کے احساس کی طرز تک کو بدلا جاسکتا ہے۔ یعنی اگر ہم دلائل سے ثابت کر دیں کہ افسردگی، غم زدگی، قنوطیت اور تنہائی غلط چیز ہے تو آدمی گویا افسردہ اور قنوطی ہونا بند کر دے گا۔ بد صورت، بد بودار مرد نو خیز منکوحہ بیویوں کو ہم بستری کے لیے راغب کرنے کے لیے احادیث کو عجیب و غریب معنی پہناتے ہیں۔ وہ بھولتے ہیں کہ احساس فکر و فلسفہ کا نہیں بدن کا معاملہ ہے اور

بدن کا اپنا میکز م ہے۔

اچھا نقاد اس بات کا خاص طور پر خیال رکھتا ہے کہ اس کا حقیقت کا بیان (STATMENT OF FACT) قدر کا بیان (STATEMENT OF VALUE) نہ بنے پائے۔ اگر کسی شاعر کے یہاں خوف و تردد اور تشویش کا بیان شاعر کی ذہنی کیفیت کے عکس کے طور پر ملتا ہے اور اگر شاعر خود انھیں اخلاقی رویوں کے طور پر استعمال نہیں کرتا تو پھر نقاد کو چاہیے کہ وہ شاعر کی ذہنی کیفیات کو سمجھے، اور تا وقتیکہ کہ وہ اس ذہنی کیفیت کا فن پارے کی روشنی میں بھرپور نفسیاتی تجزیہ نہ کر پائے، اسے فن پارے کے اچھا یا بُرا ہونے کا سبب قرار نہ دے۔ کیوں کہ ذہنی کیفیت فی نفسہ شاعری کو نہ اچھی بناتی ہے نہ بُری۔ ایلٹ کی بات یاد کیجیے کہ نقاد کا کام یہ دیکھنا ہے کہ فن کار جس حقیقت کو پیش کر رہا ہے اسے ٹھیک سے دیکھ رہا ہے یا نہیں۔ اگر ٹھیک سے دیکھ رہا ہے تو کامیاب ہے۔ اگر نہیں دیکھ رہا ہے تو ناکام ہے۔ اگر آپ واقعی یہ سمجھتے ہیں کہ تنہائی اور مایوسی، خوف اور قنوطیت کا ادب اچھا ادب نہیں ہو سکتا تو پھر پوری بیسویں صدی کے ادب پر آپ سے معنی خیز گفتگو کا کوئی امکان ہی نہیں رہتا۔ کیوں کہ گونا گوں تاریخی وجوہ کی بنا پر بیسویں صدی انسانی تاریخ کی سب سے بے قرار صدی رہی ہے اور اس صدی کا پورا ادب اسی بے چینی اور خلفشار کا آئینہ دار رہا ہے۔ اگر آپ کا دل کمزور اور اعصاب حساس ہیں اور ڈاکٹر نے آپ کو صبح ہوا خوری، شام کو بڑھیمان اور رات کو ٹھنڈے پانی سے غسل کا مشورہ دیا ہے تو پھر مناسب ہے کہ ایسی کتابوں سے پرہیز کریں جو کلیجے میں گھونسا مارتی اور راتوں کی نیند حرام کرتی ہیں۔ دُنیا میں ویسے بھی اُن لکھنے والوں کی کمی نہیں ہے جو انسانی عظمت، سُرخ سویر اور روشن مستقبل پر اُدھار کھائے بیٹھے ہیں۔ آپ اسے اچھا سمجھیں یا بُرا، بہر حال یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ اشتراکی ادیبوں کی سہل رجائیت میں اہل ایمان کی وہ عقیدت مندی جھلکتی ہے جو کم از کم آج کے متشکک ذہن کو قبول نہیں۔ تشکیک کی بے چینی بہ ہر صورت اندھی عقیدت کی خود اطمینانی سے کہیں زیادہ پسندیدہ چیز ہے۔ اگر فن کار کے یہاں تنہائی، تردد، خوف، مایوسی، قنوطیت اور لایعنیت کی کیفیات از خود عائد کروہ مستعار اور خود آگاہ نہیں ہیں بلکہ حقیقی ہیں اور روح کی گہرائیوں سے اُبھری ہیں اور پورے فن کارانہ خلوص اور شدت کے ساتھ پیش کی گئی ہیں، تو ہمیں انھیں قبول کرنا چاہیے کیونکہ فن کار کا تجربہ ہمیں انسان کے متعلق کچھ بتاتا ہے اور ہر وہ تجربہ جو انسان، زندگی اور کائنات کے متعلق ہمارے علم و آگہی کے آفاق کو وسیع کرے اپنی ایک قدر رکھتا ہے۔ انگریزی میں کہاوت ہے کہ سمجھنا معاف کرنا ہے۔ ہم آدمی کو سمجھیں گے تو اس کی بے شمار کمزوریوں، لغزشوں اور خطاؤں کو درگزر بھی کریں گے۔ زندگی میں کامیاب، سکھی، خوش اطوار اور خوش اخلاق ہونے کے باوجود راست بازوں کی خود اطمینانی کا شکار نہ ہوں گے، بلکہ زندگی کی بنیادی المناکیوں کا احساس ہمیں دل دردمند اور نگاہ بلند عطا کرتا رہے گا۔ اور ہمیں خود پسندی، کم ظرفی اور سفلی خواہشات کے دلدل میں گرنے نہ دے گا۔ آرٹ، زندگی اور آدمی کا یہی عرفان عطا کرتا ہے۔ فن کار اپنی ایک زندگی میں ہزاروں انسانوں کی زندگیاں جیتا ہے، وہ ایما بھی ہے اور اینا بھی، آتھیلو بھی اور مکیتھ بھی۔ وہ اپنی ہی آگ میں نہیں بلکہ دوسروں کی آگ میں بھی جلتا ہے۔ اپنا ہی غم نہیں بلکہ دوسروں کا غم بھی جھیلتا ہے۔ اخلاق پسند آدمی صرف اپنی ہی زندگی جیتا ہے، یہی نہیں بلکہ چاہتا ہے کہ دوسرے لوگ بھی اسی کی زندگی

جئیں۔ وہ چاہتا ہے کہ تمام دُنیا اُن پابندیوں کو قبول کرے جو اس نے اپنی زندگی پر عائد کی ہیں تمام انسان اس رنگ میں رنگ جائیں جو اسے مرغوب ہے۔ اس کے ہوتے ہوئے اگر کوئی تشویش و تردد کا شکار ہے تو اپنی غلطیوں کا خمیازہ بھگت رہا ہے۔ اپنے گناہوں کی سزا پارہا ہے۔ یہ راست باز خود مطمئن آدمی نہیں جانتا اور جان بھی نہیں سکتا کہ زندگی کی قبا میں درد کے پیوند کیوں لگتے جاتے ہیں، جام مسرت میں آنسو ڈھلک پڑتے ہیں، رات کی خاموشیوں میں بدن کیوں تڑپتے رہتے ہیں، اور کوئی اپنا ہو کر بھی کیوں اپنا نہیں ہوتا اور اپنے بھی کیوں پرائے ہو جاتے ہیں اور سیراب ہو کر بھی زندگی کیوں پیاسی رہتی ہے، اور سب کچھ پا کر بھی نارسائی کا احساس کیوں ناسور بنتا چلا جاتا ہے۔ یہی وہ باتیں ہیں جو آرٹ کا موضوع ہیں اور جو اخلاق پسند آدمی کی دسترس سے باہر ہیں۔ ہر شخص کو اپنے اخلاقی معیاروں پر پرکھنا، اپنی خواہشوں اور مطالبات کے مطابق اسے ڈھالنا اپنی کسوٹی پر پورا نہ اُترنے کی صورت میں اسے مطعون اور گردن زدنی قرار دینا، ٹنڈ مزاج اور تنگ نظر معلم اخلاق کا رویہ ہے۔ یہ تو انسانی رواداری کا بنیادی تقاضا ہے کہ ہم دوسرے آدمی کی فکر، احساس اور جذباتی نظام کو نہ صرف برداشت کریں، بلکہ اس کا احترام بھی کریں۔ ہمارے روشن خیال اخلاق پسند نقاد اس وجہ سے فن کاروں کی سرزنش کرتے ہیں کہ فن کار کیوں اُن کی طرح سوچتا اور محسوس نہیں کرتا۔ صاف بات ہے کہ وہ ایسا اس لیے نہیں کرتا کہ فن کار کو جس صورت حال کا سامنا ہوتا ہے وہ نقاد کی نہیں ہوتی۔ ہر فرد ایک مخصوص صورت حال میں ایک مخصوص جذباتی تجربے سے گزرتا ہے اور اس تجربے کی تشکیل میں خارجی حالات کے ساتھ ساتھ فرد کا مزاج، نفسیاتی ساخت اور شخصیت کا بھی بڑا اثر ہوتا ہے۔ لہذا ایسا تقاضا کرنا کہ فلاں حالات میں سب لوگوں کو ایک ہی طرح سوچنا اور محسوس کرنا چاہیے مناسب نہ ہوگا۔ ہر آدمی اپنی ذہنی اور نفسیاتی افتاد کے مطابق ہی سوچے گا اور محسوس کرے گا۔ اگر نقاد فن کار سے اس وجہ سے غیر مطمئن ہے کہ فن کار تنہائی اور قنوطیت کی بات کیوں کرتا ہے اور رجائیت سے لبریز کھلند رے شعر کیوں نہیں کہتا تو وہ فن کار سے ایسی چیز کا مطالبہ کر رہا ہے جو وہ مزاج اور طبعاً دینے کا اہل نہیں۔ نقاد کی غیر اطمینانی کی وجہ RATIONAL نہیں کیوں کہ نقاد کا مطالبہ REASONABLE نہیں۔ افسر وہ طبع فن کار سے نشاط کے نعموں کا مطالبہ ایسا ہی ہے جیسا سرمد سے پورا کلمہ پڑھنے کا مطالبہ۔ یعنی ان معاملوں میں بھی کوئی زبردستی ہے۔ آدمی لا کے مقام میں ہے سو ہے۔ بھلا مُلاؤں کے فتوؤں سے تو وہ اثبات کے مقام میں داخل ہونے سے رہا۔ لہذا نقاد کے لیے اب دو ہی راستے رہ جاتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ وہ جسے منفی شاعری کہتا ہے اسے پڑھے ہی نہیں۔ دوسرا یہ کہ پڑھے اور پڑھ کر بتائے کہ اسے ایسی شاعری کیوں ناپسند ہے۔ دوسری صورت میں اسے ایک REASONABLE آدمی کی طرح بات کرنی ہوگی۔ مثلاً اسے سب سے پہلے تو یہ ثابت کرنا ہوگا کہ تنہائی، مایوسی، خوف، تردد، غیر محفوظیت وغیرہ وغیرہ قسم کے احساسات سے اچھی شاعری پیدا ہو ہی نہیں سکتی۔ ایسا ثابت کرنا نقاد کے لیے ممکن نہیں کیوں کہ ہمارا دُنیا بھر کے ادب کا تجربہ بتاتا ہے کہ ہمارے افسردہ ترین نعے ہی ہمارے شیریں ترین نعے ہیں، اور میر میں تنہائی اور افسردگی، غالب میں قنوطیت، خیام میں خوف اور غیر محفوظیت، حادی جذبات رہے ہیں۔ وجود کا تجربہ بذات خود المیہ اور قنوطی ہے۔ لہذا ایسی بات ثابت کرنا نقاد کے لیے مخالف

دھارے میں تیرنے کے مترادف ہے۔ اسی لیے نقاد دھارے میں نہیں کودتا۔ صرف کنارے پر کھڑے رہ کر فتوے بازی کرتا ہے۔ حالاں کہ بطور نقاد کے اسے چاہیے کہ ناپسندیدہ نظم کا تجزیہ کر کے بتائے کہ نظم جس خیال، احساس اور جذبے کی تجسیم ہے وہ کیوں ناگوار ہے۔ ایسا تجزیہ اسے بتائے گا کہ مثلاً نظم اس لیے خراب نہیں ہے کہ اس میں تنہائی یا خودکشی کے جذبے کا بیان ہوا ہے بلکہ شاعر کے بہت سے نا پختہ شخصی رویے یا نوجوانانہ زکسی احساسات اس خیال یا جذبے کے ساتھ نختی ہو گئے ہیں یا نظم کا فارم جذبے کو سنبھال نہیں سکا ہے، اور اس طرح نظم، مصنوعی یا لفظی تناقص کا شکار ہو گئی ہے۔ اس طرح نظم کا تجزیاتی مطالعہ نظم کی قدر کا تعین کرے گا اور تنقید لیبل سازی کے عیب سے محفوظ رہے گی۔ نقاد کو اس وقت یہ بھی معلوم ہو گا کہ فن کار کی نفسیاتی اور جذباتی الجھنوں کا حل اس کے حیطہ اختیار سے باہر ہے اپنی الجھنوں کو فن کار ہی سلجھا سکتا ہے کیوں کہ خود آگئی، وروں بنی اور عرفان ذات کے بغیر شخصی الجھنوں اور نفسیاتی اور روحانی مسائل کو سلجھا یا نہیں جاسکتا، اور ادبی نقاد کو نہ تو ماہر نفسیات کا رول زیب دیتا ہے نہ سالک راہ کا۔ کیوں کہ رول بہ ہر صورت رول ہے، ذات کا اظہار نہیں۔ اگر نقاد سمجھتا ہے کہ اس کے پاس ایک دور کے روحانی خلفشار اور سماجی انتشار کا علاج ہے تو ادبی تنقید اور جمالیات اس کی سرگرمی کا موزوں دائرہ نہیں اسے بطور روحانی پیشوا اور سماجی مفکر کے روحانیات اور سماجیات پر فلسفیانہ مقالات لکھنے چاہئیں۔ ممکن ہے وہ دوسرا آرد بند و گھوش اور کرشنا مورتی بن جائے۔ لیکن ادبی تنقید کے دائرے میں رہ کر دانائے راز کا پوز اختیار کرنا نہایت ہی نازیبا حرکت معلوم ہوتی ہے۔

کوئی انجان، موہوم تردد و روح کے اندھیروں سے غبار کی مانند اٹھتا ہے اور باہر نکلنے کے لیے روزن و شکاف تلاش کرتا ہے۔ عام آدمی کو باورچی خانے کا دروازہ اور فن کار کو ادب کی دہلیز ہاتھ لگتی ہے۔ ایک بیوی پر اور دوسرا شاعری پر برستا ہے یہ نہ سمجھے کہ میں شاعری کو BLUE MOOD کا اظہار سمجھتا ہوں۔ لیکن میں سوچتا ہوں کہ یونانی یا اکتاہٹ پر بادلیر کی نظمیں کون سی ذہنی کیفیت کا بیان ہیں۔ ابھی تک ہمارے نقاد تنہائی کے معنی لغت میں تلاش کرتے ہیں، اور وہ سمجھتے ہیں کہ شاعر کی تنہائی اس شوہر کی تنہائی سے مختلف نہیں ہے جس کی بیوی میکے گئی ہو۔ ایک پہناور اور خاموش اور پراسرار کائنات میں ایک شرر جستہ کی تنہائی کیا ہوتی ہے اسے سمجھنے کے لیے اگر ہمارے نقاد بادلیر نہیں پڑھ سکتے تو کم از کم خیام ہی کا ڈھنگ سے مطالعہ کرتے۔

ترقی پسند آدمی کے باطن، اس کی جذباتی، روحانی اور نفسیاتی الجھنوں کے نام سے کتنا بدکتے ہیں یہ جاننے کے لیے آپ ان کے سامنے فرائڈ کا نام لے لیجیے۔ ان کی لگ بھگ وہی حالت ہوگی جو مسلمان کا نام لینے سے بلراج مدھوک کی ہوتی ہے۔ یعنی دونوں کی شدھی لازمی ہے۔ چنانچہ ممتاز حسین لکھتے ہیں:

”اس رجعت پسند فلسفے کو (یعنی تحلیل نفسی کو) پاکستان اور ہندوستان کی حکومتیں استعمال کر رہی

ہیں۔ آج دونوں ہی ملکوں میں فوجی اسکولوں کے ساتھ علاج کے لیے مطب بھی کھولے گئے

ہیں۔ بالخصوص لاہور میں اس کا بڑا زور ہے۔“ (نئی تدریس، صفحہ ۱۱۵)

ممتاز حسین کے اسلوب کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ جب گنجلک زبان لکھتے ہیں تو ان کی بات تھوڑی بہت

سمجھ میں آتی ہے، لیکن آسان زبان لکھتے ہیں تو بالکل ہی سمجھ میں نہیں آتی۔ بہر حال اتنی بات تو صاف ہے کہ انھیں تحلیل نفسی کے علاج پر اعتراض ہے۔ ترقی پسندوں کی عسکری ذہنیت سے یہ توقع نہیں رکھی جاسکتی کہ انھیں فوجی اسکولوں پر بھی اعتراض ہو۔ ترقی پسندوں کی شاعری میں فوج کی جواہریت ہے اس پر تو ایک مقالہ لکھا جاسکتا ہے۔ بہر حال فوج اگر ناگزیر ہے تو فوجیوں کا بھی تھوڑا بہت خیال رکھنا چاہیے۔ آخر میدان جنگ میں توپ کے دھماکوں سے فوجیوں کو جو شاک لگتے ہیں ان کا علاج ہمدرد مرہم سے تو ہونے سے رہا۔ آخر فوجیوں کو زخم دست و بازو پر ہی نہیں لگتے بلکہ ان کے دل و دماغ تک کو بھی گزند پہنچتی ہے۔ لیکن ممتاز حسین جیسے لوگ فوجی بھی ایسے پسند کرتے ہیں جن کا دل و دماغ نہ ہو۔ توپ گاڑیوں پر روبو کی طرح بیٹھے ہوئے ہوں۔ داخلیت کے لفظ سے ترقی پسندوں کی بے زاری کی نفسیاتی وجہ یہی ہے کہ انھیں وہ آدمی ہی پسند نہیں جس کا ایک باطن اور اندرون ہو۔ انھیں وہ آدمی پسند ہے جس کے مسائل صرف سماجی، سیاسی اور اقتصادی ہوں۔ ایسا آدمی کسی الجھن، تذبذب، تشکک اور اندرونی کشمکش میں گرفتار نہیں ہوتا۔ وہ ہمیشہ سر پر زخم کھاتا ہے جب کہ ایک بھرے پرے آدمی کا تو دل، جگر، ضمیر سب کچھ زخمی ہوتا ہے۔ مجھے حیرت ہے کہ یہ لوگ غزل پر اتنے طول طویل مقالے کیسے لکھ ڈالتے ہیں جب کہ غزل کی پوری شاعری زخم دل اور زخم جگر کی شاعری ہے۔

اس سے پیش تر کہ آپ قرائت سے ”افسردہ دل افسردہ کند انجمنے را“ والی ضرب المثل پڑھیں، میں عرض کر دوں کہ ہم یہاں ”شاعری“ کا ذکر کر رہے ہیں، افسردہ مزاج شاعر کی ”صحبت“ کی بات نہیں کر رہے۔ آدمی (چاہے پھر وہ شاعر ہی کیوں نہ ہو) کی صحبت اور شاعری کے مطالعے میں بہت فرق ہے۔ یوں تو شاعری بھی ایک معنی میں کلام ہی ہے اور غنائی شاعری تو خود کلامی کے بہت قریب ہے، لیکن شاعری نہ سنجیدہ گفتگو ہے نہ بے تکلف بات چیت۔ شاعری شعوری صنعت گری ہے، فن کاری ہے اور فن کاری حسن کی تخلیق ہے، شاعری میں بات، خیال، اور ذہنی کیفیت تخیل کے فن کارانہ عمل کے ذریعے ایک جمالیاتی تجربے میں بدل جاتی ہے۔ اسی لیے ادب اور آرٹ میں فارم کی اتنی اہمیت ہے کیونکہ یہ فن کارانہ فارم ہی ہے جو واردات قلبی کو حسن عطا کرتا ہے اور اس طرح المناک قنوطی اور ناگوار احساس تک کو نہ صرف ہمارے لیے گوارا بناتا ہے بلکہ ہمیں اس مسرت سے سرشار کرتا ہے جو صرف فنون لطیفہ بخش سکتے ہیں۔ اسی لیے تو کریم اور بد صورت چیز بھی آرٹ کا فارم پا کر خوش نما بن جاتی ہے۔ رس شاستر میں بھنس کو بھی رس ہی مانا گیا ہے۔ مناسب فن کارانہ فارم کی عدم موجودگی میں خوب صورت، مقدس اور صحت مند احساس بھی اپنا اثر کھودیتا ہے۔ آخر کیا وجہ ہے کہ تفریحی ادب کی حسین عورتوں میں ہم وہ دل چسپی نہیں لیتے جو شیکسپیر کی چڑیلوں میں لیتے ہیں، اور پُر رونق شاہی محل اتنے جاذب نظر معلوم نہیں ہوتے جتنی کہ منٹو کی غلیظ کوٹھریاں، قومی، وطنی، اخلاقی اور مذہبی شاعری کا وافر ذخیرہ اعلیٰ فن کاری کے فقدان کی وجہ ہی سے ادنیٰ درجے کی شاعری بن کر رہ گیا ہے۔ قنوطیت، کلہیت اور جہاں بے زاری بھی اسی وقت ناگوار گزرتی ہے جب وہ اپنی خام شکل میں موجود ہوتی ہے اور فنی اور تخیلی تجربہ نہیں بن پاتی۔ اپنی کلہیت کو فنکار جب طاقت در طرز میں بدل دیتا ہے تو سوفٹ کی طرح بڑے آرٹ کا بڑا سلوب پیدا کرتا ہے۔ اگر نہیں بدل سکتا تو اس کی کلہیت ایک چڑے آدمی کی

بے رنگ شکایت آمیز گفتگو کی مانند طبیعت کو محض کرتی ہے۔

ضروری نہیں کہ فن کار اپنی ذہنی کیفیت، واردات قلبی، روحانی تردد وغیرہ کو پیش کرتے وقت اخلاقی یا سماجی قدروں کی بات بھی اٹھائے۔ اس کیفیت کو وہ ایک ایسی حقیقت کے طور پر بھی پیش کر سکتا ہے جو قدروں سے بے نیاز ہو۔ فن کی دنیا میں اسے یہ آزادی نصیب ہے۔ اپنی آرزو مندی اور خواب آفرینی کو نہ تو اسے مُرُوجہ اخلاقیات کی کسوٹی پر پرکھنے کی ضرورت ہے، نہ ہی ہم فن کار کو مجبور کر سکتے ہیں کہ وہ اپنی ہر خواہش، آرزو اور فتناسی کو ہماری منطقی اور عملی دنیا میں آکر حق بجانب ثابت کرے۔ اگر ایسا ہوتا تو نہ تو ”بادۂ نورس“ پر ہم اتنی PASSIONATE نظمیں لکھ سکتے، نہ عشقیہ شاعری میں اتنی بے محابا عشق بازی اور شاہد بازی کر سکتے۔ ماضی کی یاد تو بذاتِ خود ایک ذہنی سرگرمی ہے کیوں کہ یاد کا تعلق ذہن ہی سے ہے، ورنہ ماضی کسی کے ہاتھ آتا نہیں۔ اگر شاعر نے کسی نظم میں جنگلوں کی تہذیب کے نوستالجیا کا بیان کیا ہے تو آپ اسے مجبور نہیں کر سکتے کہ وہ صنعتی تہذیب کی طرف اپنے رویے کی صفائی بھی کرتا پھرے۔ آپ اس سے یہ بھی نہیں کہہ سکتے کہ پھر وہ شہر میں کیوں رہتا ہے اور جنگلوں میں جا کر کیوں نہیں بستا۔ وجہ یہ ہے کہ آرٹ عمل نہیں ہے اور اگر عمل ہے بھی تو KINETIC نہیں ہے۔ یعنی شعر ہمیں کسی عمل پر نہیں اکساتا۔ خود کشی پر نظم پڑھ کر ہم خود کشی نہیں کرتے اور عشقیہ نظم پڑھ کر ہم عشق بازی نہیں کرتے۔ آدمی کی ذہنی دنیا محض فکر و شعور کی دنیا نہیں، بلکہ نوستالجیا خواب آفرینی اور فتناسی کی بھی دنیا ہے۔ یہ تو میں کہہ ہی چکا ہوں کہ اگر کیسار آدمی بناتا تو روبو ہی بناتا اور اسے وہ ذہن تو کبھی نہ دیتا جو موجودہ صورت میں انسان کے پاس ہے۔ لیکن آدمی کو قدرت نے بنایا اور اسے تخیل کی نعمت سے مالا مال کیا۔ تخیل کی اپنی ایک دنیا ہے، اپنی ایک کائنات ہے۔ غالب جانتے تھے کہ گنجفہ باز خیال کیسی کیسی محفلیں برہم کرتا ہے۔ کیسار نہیں چاہتا کہ آدمی سوائے اس دنیا کے جو اس نے بنائی ہے کسی اور دنیا میں رہے۔ اسی لیے وہ تخیل کی دنیا پر پھرے بٹھاتا ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ اس کی بنائی ہوئی دنیا سے غیر مطمئن ہونے کا آدمی کو کوئی حق نہیں، اور آدمی ہے کہ خود خدا کی بنائی ہوئی دنیا تک سے بے زار ہو جاتا ہے اس دنیا کو گوارا بنانے کے لیے وہ آرٹ کی دنیا تخلیق کرتا ہے جو فطرت کی توسیع ہی نہیں بلکہ بہتری ہے۔ آخر ادب کا مطالعہ ایک ذہنی سرگرمی ہے اور ذہنی سرگرمی عمل سے مختلف ہے۔ محض پانی پینے کے تصور سے پیاس نہیں بجھتی، پیاس بجھانے کے لیے پانی کے پاس جانا پڑتا ہے۔ اگر عشقیہ ناول پڑھ کر آدمی کی جنسی تسکین ہو جاتی تو وہ شادی کے بکھیڑوں میں کیوں پڑتا۔ ہماری افادی ذہنیت نے تفریح اور فرار کے لفظوں کو ایسا اچھوت بنا دیا ہے کہ ہم یہ بات ہرے سے بھول ہی گئے ہیں کہ فنون لطیفہ ایک معنی میں تو عمل کی دنیا سے، کاروباری زندگی سے فرار اور ایک اعلیٰ قسم کی ذہنی تفریح ہی ہیں۔ دن بھر کا تھکا ہارا آدمی جب ریڈیو کے پاس بیٹھتا ہے یا کتاب کھولتا ہے تو وہ جانتا ہے کہ اب وہ کوئی کام نہیں کر رہا۔ کام کا وقت تمام ہوا اور یہ سکون یک سوئی اور تخیل کا وقت ہے، اور کتاب رفیقِ تنہائی ہے۔ آرٹ کی دنیا کو عمل کی دنیا میں منتقل کرنے میں خدشات ہیں۔ اس بات میں بھی خطرہ ہے کہ آرٹ کی دنیا تخلیق کرتے وقت آدمی ہمیشہ سوچتا رہے کہ اس کا عمل کی دنیا پر کیا اثر پڑے گا۔ تساہل پر کیٹس نے نظم لکھی ہے کتنی خوب صورت نظم ہے کیسار تو یہی کہے گا کہ اگر لوگ تساہل پسند ہو گئے تو دنیا کا کیا ہوگا۔

لیکن نظم پڑھ کر لوگ تساہل پسند نہیں بنتے، کیوں کہ بہترین آرٹ وہی ہے جس کا عمل ذہن پر ختم ہو جائے۔ وہ آرٹ جو آدمی کو کسی عمل پر اُکسائے اخلاقیات اور پروپیگنڈے کے قریب ہوتا ہے اسی لیے اسفل ہوتا ہے۔ ہمارے افادیت پسند نقاد اُن نظموں کو برداشت ہی نہیں کر سکتے جن میں جنگلوں اور جزیروں کا نوشتہ لکھا ہوتا ہے۔ شعر و ادب میں آدمی اپنی رومانی آرزو مندی کا بیان نہیں کرے تو کہاں کرے گا۔ اپنے ہر خواب، خواہش اور آرزو کو عقلی اور منطقی سطح پر حق بجانب اور جائز ثابت کرنے پر فن کار کو مجبور کرنا ادب کا گلا گھونٹنا ہے۔ اس لیے ایسی باتیں کہ فن کار کی فکر کی کوئی معینہ سمت نہیں، یا فلاں ادب بے سمتی کا ادب ہے، بے معنی ہیں، ایسے سوالوں کے جواب میں فن کار کو واقعیت (ACTUALITY) کی سطح سے اتر کر IDEATIONAL یا تجریدی فکر کی سطح پر ”خیالات“ سے الجھنا پڑتا ہے۔ فلسفی فکر کے ذریعے، دھیانی دھیان کے ذریعے اور فن کار تخیل کے ذریعے حقیقت کا عرفان حاصل کرتا ہے۔ منطقی قطعیت کو پہنچنا فن کار کا نہیں فلسفی کا کام ہے۔ حسد کیا ہے آپ شکسپیئر سے نہیں فلسفی سے پوچھیے شکسپیئر حسد کے بارے میں فلسفیانہ سوچ بچار نہیں کرتا بلکہ آتھیلو کو CONCEIVE کرتا ہے جو حسد پر CONCEPTUAL THINKING سے مختلف قسم کا کام ہے۔ کوئی مائی کالال شکسپیئر سے یہ نہیں پوچھتا کہ حسد کے بارے میں اس نے کیا سوچا ہے اور کون سے نتیجے پر پہنچا ہے۔ حسد کی حقیقت کے عرفان کے لیے وہ اپنے تخیل سے آرٹ کا پورا ایک طلسم باندھتا ہے۔ آپ طلسم میں داخل ہوئے حقیقت آپ پر منکشف ہوگی۔ حقیقت کیا ہے یہ جاننے کے لیے ہی تو شکسپیئر نے ڈراما لکھا ہے۔ ڈرامے کے باہر شکسپیئر کے پاس حسد کے بارے میں کوئی ”خیالات“ نہیں ہیں۔ دانش مند لوگ فن کاروں سے وہ سوالات نہیں پوچھتے جو صحیح معنی میں فلسفیوں سے پوچھنے چاہئیں فن کار کی فکر کی کوئی سمت نہیں ہوتی کیونکہ وہ جاتری نہیں صحرا نور دہوتا ہے۔ جاتری اس منزل کی طرف جسے ستارے سلام کرتے ہیں ناک کی سیدھ میں بڑھتا جاتا ہے۔ صحرا نور دایک ایک ذرے کو پوچھتا، ریت کے ٹیلے پر آہو کے بے پردا خرام کو دیکھتا، خار مغیلاں سے پاؤں کے آبلے پھوڑتا پانی کی تلاش میں سراب کے پیچھے بھاگتا اور رات کے سناٹوں کی خاموش آوازوں کو سنتا ہے۔ اس آدمی کی کیا سیمائیں اور کیا سمتیں جو پورے صحرا کی پہنائی اور پورے دور کا اضطراب اپنی ذات میں سمیٹے بیٹھا ہو۔ ذرے کی پہچان یہ نہیں کہ وہ کون سی سمت کی طرف روانہ ہے بلکہ یہ کہ وہ کون سے صحرا کا سمناء ہے۔ فن کار صورت گر ہوتا ہے، ہر لحظہ نیابت بناتا ہے، اسی لیے اس کا کام دیکھنا جذب کرنا اور تخلیق کرنا ہے۔

کہنے کا مطلب یہ کہ شاعر کی ذہنی کیفیت ہمیں اس لیے گوارا ہوتی ہے کہ وہ فن کارانہ عمل کے ذریعے حسن کے تجربے میں بدل جاتی ہے ورنہ اپنی عنصری اور حقیقی حالت میں ہم اس ذہنی کیفیت میں نفسیاتی دل چسپی تو لے سکتے ہیں لیکن اس سے جمالیاتی مسرت حاصل نہیں کر سکتے۔ اس طرح آپ دیکھیں گے کہ شاعری کا مطالعہ ایک الگ چیز ہے اور شاعر کا نفسیاتی مطالعہ ایک دوسری چیز۔ یہی وجہ ہے کہ ماہرین نفسیات جب شاعری کے ذریعے شاعر کا نفسیاتی تجزیہ کرتے ہیں تو شاعری کے جمالیاتی تجربے کو الگ جاتے ہیں۔ وہ شاعر کے بارے میں بتاتے ہیں کہ وہ تنہائی، احساس کمتری، جنسی گھٹن، عورت کے خوف، مایوسی، بے چارگی، مساکیت، ماں کے عشق، باپ سے

نفرت اور نہ جانے کون کون سی چیزوں کا مارا ہوا ہے۔ صاف بات ہے ہم سوچتے ہیں ایسے آدمی کی شاعری بھلا کیا اچھی ہوگی یہی ہماری غلطی ہے۔ ہم نے شاعری کے ذریعے شاعر کو سمجھا، لیکن خود شاعری کی جمالیاتی قدر کو نظر انداز کر گئے۔ یعنی بھول ہی گئے کہ شاعری اگر واقعی اچھی ہے تو اس کا صاف مطلب یہ ہے کہ شاعر اپنے شخصی تجربے کو شعری تجربے میں بدلنے میں کامیاب ہوا ہے اور اس لیے بڑا شاعر ہے۔ اور گو بہ طور آدمی کے اس میں چاہے اتنی کمزوریاں ہوں، بہ حیثیت شاعر کے وہ بڑا ہے اور چوں کہ میں شاعری کا قاری ہوں اور ماہر نفسیات نہیں، اس لیے میرا پہلا سروکار شاعری سے ہے اور اگر اس کی شاعری اچھی ہے تو اس کی شخصی کمزوریوں اور نفسیاتی بیماریوں کو بھی نظر انداز کر سکتا ہوں، اور اگر نہیں کرتا تو مجھے جاننا چاہیے کہ شاید اس کی شاعری اس کی بیماریوں کی وجہ ہی سے اچھی ہے، یا بیماریوں کے باوصف اچھی ہے، بہ ہر صورت یہ تو کسی طرح ثابت نہیں ہوتا کہ چوں کہ آدمی بیمار ہے اس لیے اس کی شاعری بے کار ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو آج بادلیر کو کوئی ہاتھ تک نہ لگاتا۔ یہی حال میراجی کا ہے۔ انھیں نارمل صحت مند آدمی تو کسی طرح ثابت کیا ہی نہیں جاسکتا۔ اس کے باوجود اگر ان کی شاعری اچھی ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ ان کی نظموں میں ان کی ذہنی کیفیات غصری حالت میں بیان نہیں ہوئیں۔ بلکہ ذاتی تجربہ شعری تجربے میں بدل کر اور فن کارانہ فارم پا کر ایک ایسی صورت میں ہمارے سامنے آیا ہے کہ اس پر بہ طور شاعری کے ہی غور کیا جاسکتا ہے اور گو ماہر نفسیات اس شاعری کا شاعر کے تجزیہ نفس کے لیے استعمال کرے، لیکن یہ استعمال، اور شاعر کی شخصیت کے متعلق اس کے نتائج، شاعری کی شاعرانہ قدر و قیمت کا تعین نہیں کرتے۔ اس کام کے لیے ہمیں ادبی تنقید کے اصولوں ہی پر عمل کرنا ہوگا، اور ”شعری تجربے“ کو (شاعر کی غصری ذہنی کیفیت کو نہیں) شعری ہیئت کی روشنی میں پرکھنا ہوگا۔

ایسا نہیں ہے کہ شاعر کے حضور ہمارے سب حصار ٹوٹ جاتے ہیں۔ شاعری ساحری ہی سہی، لیکن پھر بھی شاعری شاعری ہے، جادو نہیں جو سب کے سرچڑھ کر بولے۔ میراجی کی بات چھوڑیے، اگر آپ میر و مرزا کے کلام سے محظوظ نہ ہونے پر کمر بستہ ہو جائیں تو یقین مانئے آپ اپنے ارادے میں ضرور کامیاب ہوں گے۔ ادب کی دنیا میں رد و قبول کے جھیلے اٹھتے ہی رہتے ہیں اور ذوق سخن کے مسائل تنقیدی فیصلوں سے حل نہیں ہوتے۔ ایک طرف تو بہت سارا ادب خراب بھی ہے اور ناکارہ بھی، دوسری طرف قارئین کا بڑا حلقہ ہے جس کے مخصوص ذہنی اور جذباتی رویے ہوتے ہیں۔ یہ سمجھنا کہ فن پارے میں اتنی طاقت ہوتی ہے کہ وہ ہمارے اخلاق اور سماجی معتقدات کے سنگین حصاروں میں فوز اشکاف ڈال سکتا ہے سادہ لوحی ہے۔ ادب کا مطالعہ اختیاری عمل ہے اور قاری ناگوار نظم یا افسانے کو جب چاہے نظر انداز کر سکتا ہے۔ جنسی آزادی کا حامل ادب ثقہ طبیعتوں کے لیے ہمیشہ ایک پریشان کن مسئلہ رہا ہے۔ ایسے لوگوں کی تعداد بھی کم نہیں ہے جو حضرت یزداں کے حضور شاعر کی شوخ چٹائی سے چراغ پا ہوتے رہے ہیں۔ چند چیزیں ایسی ہیں جن پر فرد کی پوری زندگی کا دار و مدار ہے۔ وہ اس فریب شکنی کو برداشت نہیں کر سکتا جو خاندان، ازدواج رشتوں، ناتوں، سماجی اور سیاسی ذمے داری پر سے اس کا اعتماد اٹھا دیں۔ وجود کی لایغیت کے تجربے سے بھی وہ گزرنا ناپسند نہیں کرتا۔ اسی لیے عورت، ماں بچوں، وطن، زندگی، انسان کے متعلق اس نے جو

SENTIMENTS پروان چڑھائے ہیں انھیں وہ بہت عزیز رکھتا ہے۔ لیکن ادب نازک آگینوں کا خیال کے بغیر حقیقت کے بند قبا پر ہاتھ مارتا ہے۔ وہ فریبوں کو توڑتا اور طمانیت کو روندتا ہے۔ وہ سہل جذباتی سہاروں کو توڑتا اور دلاسوں کے بغیر جیتا ہے۔ ضروری نہیں کہ ایسا ادب ہمیشہ بڑا ہی ہو اور اچھا بھی ہو۔ ایسا ادب DEPRESSING بھی ہو سکتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں ذہین نقاد ادب اور قاری کے بیچ ایک اہم رول ادا کرتا ہے۔ وہ قاری کو بتاتا ہے کہ کون سا ادب کیوں بیمار بنا ہے اور کون سا ادب باوجود لاعینیت اور جہاں بے زاری کے ارفع بنا ہے اور کیوں؟ دوسری طرف وہ قاری کو یہ بھی بتاتا ہے کہ اسے ادب سے لطف اندوز ہونے کے لیے اپنی ذات اور اپنے اخلاقی اور سماجی معتقدات اور تعصبات کے حصار سے باہر نکل کر ایک حساس اور شائستہ ذہن کی نیاز مندی کے ساتھ فن کار کے تجربے میں شریک ہونا چاہیے۔ اگر فن کار کا تجربہ اہم ہے، معنی خیز ہے، حقیقت کی نئی آگہی بخشتا ہے، کوئی نئی صداقت پیش کرتا ہے تو قاری کو سوچنا چاہیے کہ کہیں ایسا تو نہیں کہ اس کے چند SENTIMENTAL سر و کار اور اس کی محدود اخلاقیات اور اس کی چھوٹی موٹی طبیعت اسے ایک اہم تخلیقی کارنامے سے لطف اندوز ہونے سے معذور رکھتے ہیں۔ اسے یہ بھی سوچنا چاہیے کہ شاعری کی قدریں محض اخلاقی اور سماجی قدریں نہیں ہیں۔ کیونکہ زندگی محض اخلاقیات اور سماجیات نہیں ہے اور ان قدروں تک محدود نہیں ہے۔ اچھائی محض سماجی یا اخلاقی اچھائی نہیں ہے، بلکہ حُسن بھی اچھائی ہے۔ اچھائی کے معنی محض مفید یا کارآمد کے بھی نہیں ہیں، اس لیے شاعر کا تجربہ اور اس کی ذہنی کیفیت سماجی یا اخلاقی طور پر اچھی مفید یا کارآمد نہ ہونے کے باوجود اپنی ایک FACTUAL VALUE رکھ سکتی ہے، کیوں کہ وہ ہمیں ایک نہایت ہی باشعور اور حساس آدمی کی ذہنی اور روحانی فضا سے روشناس کراتی ہے اور ہمیں آدمی کی اندرونی زندگی کا علم عطا کر کے ہمارے شعور کی سطح کو بلند اور ہمدردیوں کے آفاق کو وسیع کرتی ہے۔ گویا شاعر کا تجربہ فی نفسہ اہم اور قابل قدر ہو سکتا ہے چاہے یہ تجربہ تنہائی، خوف اور وجود کی ہولناکی ہی کا کیوں نہ ہو۔

پھر یہ بات بھی یاد رکھیے کہ شاعر اعصاب زدہ، خلجانی اور خفقانی ہو سکتا ہے لیکن اچھی شاعری اعصاب زدہ نہیں ہوتی۔ شاعری جذبے کے بے محابا اظہار کا نام نہیں بلکہ تادیب تہذیب اور نظم و ضبط کا نام ہے۔ میراجی کی شاعری کا آہنگ کتنا خوش گوار اور مدھڑھڑ ہے۔ مصرعے نرم و نازک لہروں کی طرح بہتے جاتے ہیں۔ آواز کبھی بلند نہیں ہوتی۔ جذبہ کبھی بے قابو نہیں ہوتا۔ احساس کبھی تند و تلخ نہیں بنتا۔ اردو شاعری کو میراجی کا سب سے بڑا عطیہ دھلی ہوئی زبان، صاف شفاف اسلوب اور شیتل جل کے بہاؤ کا کوئل آہنگ ہے۔ میراجی کا مقابلہ آپ ان شاعروں سے کیجیے جو ویسے تو صحت مند ہیں لیکن شاعری میں ہسٹریکل عورتوں کی طرح چیختے چنگھاڑتے ہیں تو آپ کو آرٹ کے ڈسپلن کے معنی سمجھ میں آجائیں گے۔ شاعری اضطرابی عمل نہیں ہے۔ شاعر لوگ فی البدیہہ شعر نہیں کہتے۔ ناول اور نظم پر کبھی کبھی تو شاعر برسوں محنت کرتے ہیں۔ شاعری جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں شعوری صنعت گری ہے۔ لیکن شاعری تمام تر شعوری نہیں ہوتی۔ پھر شعری اظہار کا معاملہ تمام تر داخلی یا شخصی نہیں ہوتا۔ شاعر اظہار کے جن وسائل کو کام میں لاتا ہے ان کی اپنی روایات ہوتی ہیں اضافہ سخن کا ایک خارجی ڈھانچہ ہوتا

ہے۔ اس کا عروضی نظام موروثی ہوتا ہے۔ زبان لفظیات، علامتوں اور استعاروں کا پورا جال ایک لسانی کیونٹی کی تہذیب کا عطیہ ہوتا ہے، جس میں شاعر انفرادی اجتہادات کے ذریعے تصرف کرتا ہے۔ گویا شاعر کے انفرادی تجربات کے اظہار کی پوری مشیزی خارجی ہوتی ہے جسے شاعر اپنے رنگ و آہنگ میں ڈھالتا رہتا ہے۔ پھر شاعر خود ایک پختہ شعور اور بالغ ناقدانہ نظر رکھتا ہے اور اپنے تجربات اور واردات قلبی میں سے ایسے تجربات کا انتخاب کرتا ہے جو اہم ہوں اور موضوع خن بن سکیں۔ ان تمام مراحل سے گزرنے کے بعد جو فن پارہ سامنے آتا ہے وہ نہ داخلی ہوتا ہے نہ خارجی، نہ منفی ہوتا ہے نہ مثبت، البتہ وہ اچھا اور بُرا ہو سکتا ہے۔ اور نقاد کی کھری کسوٹی تو اسی بات میں رہی ہے کہ وہ بتا سکے کہ کون سا فن پارہ کیوں اچھا ہے؟ اچھی تنقید میں ایسے فیصلے دو ٹوک رایوں کی شکل میں سامنے نہیں آتے۔ وہ فن پارے کا معروضی مطالعہ اور نقاد کے احساس کے تاثراتی اظہار کا رُوپ اختیار کر کے فن پارے کی حُسن و خوبی کی آگہی بخشتے ہیں۔ حُسن معروض میں ہی نہیں بلکہ دیکھنے والے کی نظر میں بھی ہوتا ہے۔ ادبی تنقید اسی لیے مکمل طور پر سائنٹیفک نہیں بن سکتی کہ اس کا سروکار کسی ایسی شے سے نہیں جو معروض میں اپنی حقیقت اور اپنی صفات برقرار رکھتی ہو۔ صفحہ قرطاس پر نظم سیاہ لفظوں کے دھبوں سے زیادہ کیا ہوتی ہے۔ قاری کے ذہن کا لمس پا کر یہ الفاظ جاگ اُٹھتے ہیں۔ اسی لیے قاری ہر نظم کی اپنے طور پر تخلیق کرتا ہے۔ نظم کے بارے میں صحیح رائے اور صحیح فیصلہ تو ایک ہی ہو سکتا ہے لیکن جذباتی رویے اتنے ہی ہوتے ہیں جتنے کہ قاری ہوتے ہیں۔ نظم کی معروضی خصوصیات اور جذباتی رویے میں توازن پیدا کرنا، اور ایک کو دوسرے کی مدد سے سمجھنا اچھی تنقید کے لیے ضروری ہے۔ اسی لیے آرنلڈ نے بتایا کہ اچھی تنقید وہ ہوتی ہے جو فیصلے نہیں دیتی بلکہ شاعری کا ایسا تجزیاتی مطالعہ کرتی ہے کہ فیصلہ اس مطالعے کے دوران ہی شکل پذیر ہوتا رہتا ہے اور شعر و ادب کا مکمل طور پر معروضی یعنی سائنسی مطالعہ اسی وقت ممکن ہے جب نظم آپ کے ذہن میں نہیں بلکہ کاغذ پر زندہ ہو اور یہ ممکن نہیں۔ آپ اپنی آہ اور داد کو جھٹا کر اچھی تنقید لکھ بھی نہیں سکتے۔ تاثراتی تنقید کو آپ چاہے اتنا ناپسند کیجیے لیکن نظم کا ہر تجزیہ تاثرات کا بیان لیے ہوئے ہوگا۔ اچھا نقاد اپنے جذباتی رویے کا اظہار کرتا ہے لیکن دوسروں کے جذباتی رویوں کی تادیب اور سرزنش نہیں کرتا، کیوں کہ ذوق سلیم میں اتنا تنوع اور اختلاف ہے اور ایک ہی شاعر کو پسند کرنے والے لوگوں کے محدود حلقے میں بھی مذاق خن کا ایسا نازک فرق ہوتا ہے کہ کوئی بھی نقاد محض اپنے ذوق سلیم یا جذباتی تاثر کو تنقید کا معیار نہیں بنا سکتا۔ سائنسی علوم میں کسی نکتے یا کسی اصطلاح کی وضاحت کے بعد اختلاف رائے ختم ہو جاتا ہے۔ ادبی تنقید میں ایسا نہیں ہوتا، کیوں کہ ادبی تنقید معروضیت اور موضوعیت کے بیچ ہلکورے کھاتی رہتی ہے اور نہ صرف یہ کہ فن پارہ ہر قاری کے لیے ایک نئی معنویت رکھتا ہے بلکہ ایک ہی قاری کے لیے مختلف اوقات میں معنی کی نئی تہیں بے نقاب کرتا ہے۔ کسی فن پارے پر اس یقین کے ساتھ قلم اٹھانا کہ اس کی تحریر سے تمام متنازعہ فیہ، مسائل کا خاتمہ ہو جائے گا اور اس کا حرف آخر اور قول قول فیصل ثابت ہوگا، تنقید کو ادبی گفتگو نہیں بلکہ دفتر قضا کی دستاویز بناتا ہے۔ نقاد کو نہ اتنا شخصی بننا چاہیے کہ معروضی تجزیہ مجروح ہو، نہ اتنا معروضی بننا چاہیے کہ نظم تجزیہ کا مینڈک بن جائے جس پر غیر شخصی انداز میں عمل جراحی کیا جا رہا ہو۔ اچھی تنقید یہ نہیں کہتی کہ فلاں شاعر کا

رویہ منفی ہے بلکہ اس کا اس ڈھنگ سے تجزیہ کرتی ہے کہ قاری شاعر کی طرف اپنے نظام جذبات کو از سر نو مرتب کرتا ہے اور خود یہ جاننے کا اہل بنتا ہے کہ شاعر کا رویہ کس نوع کا ہے۔

ایک سوال یہ ہے کہ کیا واردات قلبی یا ذہنی کیفیات میں کوئی قدری امتیاز ہے یا نہیں، یعنی ہم زندگی کی آرزو اور موت کی آرزو، جہاں بیزاری اور جہاں دوستی میں کوئی قدری فرق کریں گے یا نہیں۔ ہمارا تجربہ ہے کہ زندگی موت سے بہتر ہے، اور جہاں دوستی کو جہاں بیزاری پر فضیلت ہے۔ لیکن یہ اخلاقی اور نفسیاتی قدریں ہیں اور زندگی کی بنیادی صداقتیں نہیں۔ جہاں بیزاری بھی اتنا ہی سچا احساس ہے جتنا کہ جہاں دوستی کا اور ہزاروں لوگوں کے لیے موت زندگی کے دکھ کرب اور اکتاہٹ سے نجات کا واحد راستہ معلوم ہوتی ہے۔ زندگی سے پیار زندگی کی سچائی کا ایک رخ ہے، کُل حقیقت نہیں۔ زندگی سے نفرت کے لمحات سے بھی آدمی ایک بار نہیں بلکہ بار بار گزرتا ہے۔ انسان سے محبت بھی ایک مستعار احساس ہے ورنہ انسان کا انسان کی طرف فطری اور جبلی رویہ محبت دوستی اور تعاون کا نہیں، بلکہ شک، رقابت، جارحیت، استحصال اور اقتدار کا ہے۔ دُور کیوں جائے خود خاندانی زندگی صنفِ نازک کے استحصال اور بچوں پر اقتدار کا شرم ناک نمونہ پیش کرتی ہے۔ اس لیے یہ تصور ہی غلط ہے کہ وہ شاعری بڑی شاعری ہوتی ہے جو زندگی اور انسان سے پیار کرنا سکھاتی ہے۔ سچ بات تو یہ ہے کہ دُنیا کے ادب کو اگر کھنگالا جائے تو انسان کی تعریف میں بیس پچیس اشعار سے زیادہ شعر نہیں ملیں۔ انسان شعر و ادب کا موضوع ہے لیکن انسان کی طرف فن کار کا رویہ فن کار کے انسان ہونے کے باوصف یا شاید اسی سبب سے، بے صبری، تشنگ، ملامت، طنز، کلبیت، نفرت، حقارت اور ساتھ ہی محبت شفقت، درگزر، دردمندی اور الم ناک رضامندی کا رہا ہے۔ جو آدمی انسان کو سمجھنا اور سمجھانا چاہتا ہے، اسے ان مختلف جذباتی رویوں سے گزرنا ہی پڑتا ہے آدمی کوئی ایسا دیوتا نہیں ہے جسے مندر میں بسا کر شاعر بھجن گاتا رہے۔ آدمی ایک پیچیدہ فنیو مینا ہے اور اس کا طرزِ عمل مختلف جذباتی ردِ عمل پیدا کرتا رہا ہے۔ ادب آدمی سے متعلق آدمی ہی کے انہی مختلف اور متنوع جذباتی رویوں کا بیان ہے۔ انسان سے محبت اپنی جگہ ٹھیک ہے۔ لیکن انسانوں کے بچ رہنے کا تجربہ محض محبت کا تجربہ نہیں ہے۔ یہ تجربہ لاگ اور لگاؤ کا تجربہ ہے۔ نفرت و محبت کی ہزاروں چنگاریاں ہیں جو انسانی تعلقات سے پھوٹی ہیں۔ شعر و ادب اپنی قدیلوں کو اپنا چنگاریوں سے روشن کرتے ہیں۔ وہ شاعری جو انسان سے پیار کرنا سکھاتی ہے لازمی طور پر اس شاعری سے بہتر نہیں ہوتی جو انسان کی طرف متشکک نظروں سے دیکھتی ہے۔ زندگی اور انسان سے پیار کے مسئلے کو سطحی جذباتیت کی سطح پر نہیں بلکہ سنجیدہ تفکر کی سطح پر رکھ کر دیکھنا چاہیے۔ یہ کہنا کہ فلاں شاعر زندگی سے اکتایا ہوا اور انسان سے بیزار ہے۔ اس کی شاعری کے متعلق کوئی معنی خیز انکشاف نہیں ہے۔ شعر گفتن بہ ذاتِ خود زندہ رہنے کی ایک کوشش ہے اور زندگی اور انسان سے ربط کی ایک علامت ہے۔ ورنہ شاعر شعر نہ کہتا سنیاں لے لیتا۔

عموماً کہا تو یہی جاتا ہے کہ منفی شاعری ہمیں قنوطی اور جہاں بیزار بناتی ہے، ہمارے قوائے عمل کو مفلوج اور حوصلوں کو پست کرتی ہے، اور سماج میں انتشار اور انفعالیات پیدا کرتی ہے۔ لیکن یہ محض قیاس آرائی ہے۔ مستند

تحقیق کے ذریعے کوئی یہ ثابت نہیں کر سکا کہ انسانی ذہن پر ایک خاص قسم کی شاعری کا کیا اثر ہوتا ہے۔ یہ کام ذرا مشکل بھی ہے۔ اول تو یہ کہ تحقیق یا شعبہ نفسیات کے دائرے میں آتا ہے۔ ادبی نقاد کے پاس ایسے کوئی شواہد نہیں ہوتے جن سے وہ ثابت کر سکے کہ شاعری کا انسانی اخلاق اور کردار پر کیا اثر پڑتا ہے۔ اگر نقاد یہ کام کرنا بھی چاہے تو اسے طریقہ کار نفسیاتی تحقیق کا اپنانا پڑے گا۔ نفسیاتی تحقیق نے فلم، ٹیلی ویژن، ریڈیو، اشتہارات، پروپیگنڈا کا مک میگزین، فحش، بازاری، سنسنی خیز اور تشدد پسند ادب کے اثرات کا جائزہ لیا ہے، لیکن اعلیٰ ادب کے اثرات کا جائزہ نہیں لے سکی۔ ایک معنی میں تو یہ کام غیر ممکن ہی نظر آتا ہے۔ شعر و ادب، نسان کے ذہن و احساس کو اتنے تہہ در تہہ طریقے پر متاثر کرتا ہے کہ آدمی کے لیے اپنے تاثرات کا بیان خود ایک تخلیقی کام بن جاتا ہے۔ آخر تاثراتی تنقید اس تاثر کا بیان ہی تو ہوتی ہے جو ایک فن پارہ قاری پر چھوڑتا ہے۔ گویا ادبی تاثرات کا بیان خود ایک تخلیقی استعداد کا متقاضی ہے۔ ایک نظم آدمی کے جذبات کی اتنی تہوں کو چھوتی ہے اور ایسے ایسے مختلف طریقوں سے چھوتی ہے کہ یہ پتہ لگانا بھی ممکن نہیں ہوتا کہ نظم کے کون سے عنصر نے کون سے احساس کو متاثر کیا ہے۔ جنگ و امن جیسی ناول یا مکتبہ جیسے ڈرامے نے مجھ پر کیا اثر چھوڑا ہے اس کا میں کیا جواب دے سکتا ہوں۔ عام قاری کی بات جانے دیجیے اس مقام پر تو بڑے بڑے نقاد کا یہ عالم ہوتا ہے کہ تنقید کا پورا فن، بیچ نظر آنے لگتا ہے۔ نظم اور ناول کی دنیا میں جب آپ داخل ہوتے ہیں تو جذبات و احساسات کے اتنے نازک مقامات سے گزرتے ہیں کہ شعور کی سطح پر ان کی گرفت تک ممکن نہیں، پھر شاعری پر اتنی سب تنقیدیں لکھی گئی ہیں۔ ان تنقیدوں کو پڑھ کر کیا آپ بتا سکتے ہیں کہ نقادوں کے ذہن پر شاعری نے کیا اثرات ڈالے ہیں۔ نقادوں کے کردار، ان کے اخلاق اور ان کی جذباتی زندگی کو شاعری نے کس طرح متاثر کیا ہے۔ یاد رکھیے کہ شاعری کا تجربہ ایک روحانی سرشاری اور کیف کا تجربہ ہے۔ جب آپ تنقید لکھنے بیٹھتے ہیں تو اس کیف اور سرشاری سے کوسوں دور ہوتے ہیں جو بے لوث طریقے پر شاعری کا مطالعہ کرتے وقت آپ کو محسوس ہوتی ہے۔ تنقید شاعری کے کیف اور سرشاری کا بیان نہیں۔ تنقید ایسا بیان بن بھی نہیں سکتی۔ وہ لمحہ جب آپ نظم کی پراسرار اور سحر انگیز فضاؤں میں ایک گرم شدگی کے عالم میں ڈوبتے چلے جاتے ہیں اس لمحے سے بہت مختلف ہے جب آپ نظم پر تنقیدی خیال آرائی کرنے بیٹھتے ہیں۔ تنقید لکھتے وقت نظم کتاب میں بند ایک طرف پڑی ہوتی ہے اور میز پر وہ سیکڑوں کتابیں کھلی ہوتی ہیں جن کا نظم سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ شاعری کا تجربہ ایک صوفی کے تجربے کے مانند ہی پراسرار اور ناقابل بیان ہے۔ صوفی کے لیے یہ ممکن نہیں کہ اپنے روحانی تجربے کو انسانی زبان میں اس طرح بیان کرے کہ لوگ اس کے تجربے کی اسلیٹ اور نوعیت کو سمجھ سکیں۔ اسی طرح نقاد کے لیے یہ ممکن نہیں کہ نظم کے بے غرض مطالعے کے وقت وہ جس کیف و نشاط کے مقام سے گزرا ہے اسے قلم بند کر سکے۔

میں سحر خیز آدمی ہوں۔ صبح چار بجے اٹھ جاتا ہوں۔ منہ ہاتھ دھو کر گرم کافی پیتا ہوں اور پھر سگریٹ جلا کر آرام کرسی پر بیٹھ کر ٹیبل ٹیپ کی روشنی میں کبھی ورڈز ورتھ، کبھی کیٹس، کبھی اقبال، کبھی غالب، کبھی فراق کبھی کسی اور شاعر کا مجموعہ کلام اٹھا لیتا ہوں مجھے وہ گھڑیاں اچھی طرح یاد ہیں جب صبح کی خاک فضاؤں میں فراق کی

غزلوں کو پڑھتے وقت میں ایک عجیب روحانی استغراق کے عالم سے گزرا ہوں۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ الفاظ کے سنگیت کی نرم و نازک لہروں پر روح ہلکورے کھاتی بہتی چلی جاتی ہے۔ کبھی لفظوں کی کھنک سیاروں کے سنگیت میں ڈوبنے لگتی اور ذہن تاروں سے جگمگاتی ہوئی ناپیدا کنار آسمانی وسعتوں میں گم ہو جاتا۔ میں ہی جانتا ہوں کہ فراق کو پڑھتے وقت میں نے کیا محسوس کیا ہے۔ یہ وہ تجربہ ہے جس کا بیان ممکن نہیں۔ اگر بیان کرنا چاہوں تو دو چار ویسے ہی نیم شاعرانہ نیم خطیبانہ جملے اور لکھوں گا۔ جیسے کہ اوپر لکھے ہیں۔ اگر فراق پر کبھی میں مضمون لکھوں گا بھی تو کیا آپ سمجھتے ہیں میں اس کیفیت کا بیان کرسکوں گا جس سے اس کی شاعری پڑھتے وقت میں گزرا ہوں۔ وہ لمحے جب فراق کی غزلوں نے مجھ پر جادو جگایا تھا میرے اپنے تھے، اور ایک خاص وقت کے لیے میرے تھے۔ اُن لمحوں کو نہ دہرایا جاسکتا ہے نہ ان کی بازیابی ممکن ہے۔ اب جب بھی میں فراق کی شاعری پر مضمون لکھنے بیٹھوں گا تو ذہن کی کیفیت وہ نہیں ہوگی جو اُس کی غزلوں کو پڑھتے وقت تھی۔ ڈھلتی رات کے اس سحر انگیز لمحے میں میرے اور فراق کی غزلوں کے بیچ کوئی شے حائل نہیں تھی۔ وہ ایک جذب و بے خودی کا لمحہ تھا۔ اب کبھی چڑھتی دوپہر کو فراق پر مضمون لکھنے بیٹھوں گا تو حسن عسکری اور اسلوب احمد انصاری اور شید احمد صدیقی اور خلیل الرحمن اعظمی اور اردو کی عشقیہ شاعری اور من آنم و من انیم قسم کی کتنی ہی چیزیں سامنے ہوں گی۔ نظم کا پڑھنا جیسے ہی آپ نے ختم کیا، اور قلم سنبھال کر اس پر لکھنے بیٹھے تو آپ نظم کے باہر ہو گئے۔ احساس کی دنیا سے نکل کر منطق و فکر کی دنیا میں داخل ہو گئے۔ ایک جذب و استغراق اور کیف و انبساط کی دنیا ہے، دوسری فکر و تردد اور خرد کی فتنہ سامانیوں کی دنیا۔

اور فراق میرے نام تک سے واقف نہیں۔ شاعر کو پتا تک نہیں ہوتا کہ اس کی غزل کسی کی جذباتی دنیا کا کیسے ایک حصہ بنتی ہے۔ فن پارہ شاعر کی ذات سے الگ ہو کر زمانی اور مکانی فاصلوں کو الٹا ٹک پھلانگ کر نہ جانے کس کس کے ذہن کو اُجالتا ہے۔ ادب وہی ادب ہوتا ہے جو رات کے پُر اسرار ستائوں اور صبح کی بھیگی ہوئی فضاؤں میں بے لوث اور بے فرض طور پر کمرے کی خاموش تنہائیوں میں پڑھا جاتا ہے۔ مطالعہ کا یہ لمحہ صاف شفاف اور مظہر ہوتا ہے۔ قاری کی روح ایک نیاز مندانہ سپردگی کے عالم میں آہستہ آہستہ نہایت ہی غیر محسوس طریقے پر شاعری کی طلسمی فضاؤں میں جذب ہوتی جاتی ہے۔ نظم کا آہنگ ایک نغمہ سردی میں بدل جاتا ہے اور الفاظ ستاروں کی مانند جگمگانے لگتے ہیں۔ یہی وہ کیفیت ہوگی جس کے زیر اثر آرنلڈ نے شاعری کو مذہب کا نغمہ البدل قرار دیا۔ آرنلڈ کی بات غلط تھی جیسا کہ بعد میں چل کر ایلٹ نے بتایا کیوں کہ مذہب مذہب ہے اور شاعری شاعری۔ آرنلڈ اور ایلٹ تو پھر بھی شاعری کے دیوانے تھے، لیکن افلاطون سے لے کر چارلڈز تک منطق و فلسفے کے فرزانے بھی شاعری کے جادو کا انکار نہیں کر سکے۔ لیکن شاعری کا یہی جادو مدرسے میں پہنچ کر شعبہ بازی میں بدل جاتا ہے۔ مدرسے کی محبوس، گہر آلود اور مکدہ رفضا میں جگمگاتے الفاظ بجھ جاتے ہیں اور نغمہ سردی ایک کرہیہ آواز اُستاد کی موشگافیوں اور لن ترانیوں میں ڈوب جاتا ہے۔ نقاد منطق کے چمٹے سے شعر کو ایک مری ہوئی چھپکلی کی طرح پکڑتا ہے اور اپنے گھٹل اوزاروں سے اس کے ایک ایک عضو کو چیرتا پھاڑتا ہے تاکہ اس قوت

حیات کا پتہ لگائے جو شعر کی رگوں میں دوڑ رہی تھی۔ شعر کی یہ قوت حیات طلسمات کا یہ آخری نقش نقاد کے ہاتھ کبھی نہیں آتا۔ کوئی تنقید کبھی یہ نہیں بتا سکتی کہ ایک خوب صورت نظم خوب صورت کیوں ہے۔ ایک خوب صورت نظم کی تعریف میں دوسری خوب صورت نظم ہی لکھی جاسکتی ہے، تنقید نہیں۔

کہنے کا مطلب یہ کہ نظم و شعر کے تاثر کا، ادب و شعر کے انسانی ذہن پر اثرات کا تجزیہ ممکن نہیں۔ یہ بات وثوق کے ساتھ نہیں بتائی جاسکتی کہ ادب کا انسانی اخلاق اور کردار پر کیا اثر پڑتا ہے۔ انسان کا کردار بے شمار جلی، نفسیاتی، سماجی اور تہذیبی قوتوں کے عمل کا نتیجہ ہوتا ہے اور اس کے کردار کی کسی ایک خصوصیت کو کسی ایک واضح سبب کا نتیجہ قرار نہیں دے سکتے۔ آدمی بد مزاج، اعصاب زدہ، خود غرض، حاسد، لالچی، بد اخلاق کیوں ہوتا ہے۔ اس کی ایک نہیں بہت سی وجوہات ہیں۔ اگر آدمی کے کردار کو شائستہ اور خوش اخلاقی بنانے کے لیے محض ادب کافی ہوتا تو پھر چاہیے ہی کیا تھا۔ ہمارے تمام سماجی اور اخلاقی بکھیڑے نذیر احمد اور راشد الخیری کی ناولیں پڑھ کر دور ہو جاتے۔ نہ فرائض دینی کی ضرورت رہتی نہ قانون و احتساب کی۔ جب ہزاروں پیغمبروں اور اوتاروں کی تعلیمات و تلقینات، سماجی احتساب اور قانون کی حکمرانی تک آدمی کو مکمل طور پر آدمی نہیں بنا سکی تو یہ سمجھنا ہماری سادہ لوحی ہے کہ گلستان و بوستان کے کھونٹے سے بندھ کر یہ سائنڈ ایک سدھائی ہوئی گائے میں بدل جائے گا۔ مجھے اس بات سے انکار نہیں کہ ادب کا انسانی اخلاق و کردار پر اثر پڑتا ہے۔ لیکن میں اس معاملے میں اس سادگی فکر کا شکار ہونا پسند نہیں کرتا۔ جو ادب کو انسان کی اخلاقی بیماریوں کا ایک تیرہ ہدف علاج سمجھتی ہے۔ ادب بیماری کا علاج نہیں، محض اس کی تشخیص ہے۔

ہمارے نقاد اکثر ایسی باتیں کرتے ہیں کہ فلاں قسم کے ادب کا ہمارے نوجوانوں کے ذہنوں پر خراب اثر پڑتا ہے۔ یا قنوطی یا تنہائی پسند ادب قوم کے قوالے عمل کو مفلوج کرتا ہے یا نفسیاتی اور جنسی الجھنوں کو بیان کرنے والا ادب سماج میں انتشار پھیلاتا ہے اور نوجوانوں کو نفسیاتی الجھنوں میں مبتلا کرتا ہے۔ سجاد ظہیر نے حافظ شیرازی پر جو کتاب لکھی ہے اس میں صاف تنبیہ کر دی ہے کہ حافظ کے وہ تمام اشعار جو دنیا کو فانی بتاتے ہیں اب ہمارے کام کے نہیں رہے۔۔۔۔۔ چلیے سجاد ظہیر کی ولادت مسعود کے بعد دنیا فانی بھی نہیں رہی۔ ترقی پسندوں نے اس دنیا میں وہ کام کیا جو پیغمبروں اور ولیوں سے بھی نہ ہوا۔ یعنی انھوں نے ہمیں اس طرح جینے کی تعلیم دی گویا حیات جاوداں کا سرٹیفکیٹ ہماری پتلون کی پچھلی جیب میں اڑسا ہوا ہے۔ ان مادہ پرست نازک مزاج شہزادوں کے سامنے بھلا کسی کی کیا مجال کہ موت، فنا اور ناپائنداری کا ذکر کرے۔ بس نشاطِ حیات کے نغمے گاتے رہو تو ان کی دل بہلی ہوتی رہے گی۔ اب میں فرانسیسی یا امریکی ادیبوں کے نام لوں گا تو ترقی پسندوں کو اُن کے ہر لفظ میں آتشک کے جراثیم کلہلاتے نظر آئیں گے۔ لہذا میں اس پاک سرزمین کے ایک ادیب کا ذکر کروں گا جسے ستارے سلام کرتے ہیں۔ نالسنائی کو ترقی پسندوں نے کسان، ہل، کھیت اور مہاتما گاندھی کی مناسبت سے بہت پڑھا لیکن اگر وہ اس کی ایک کہانی ایوانِ آلچ کی موت پڑھ لیتے تو شاید حافظ کو بہتر طور پر سمجھ سکتے۔۔۔۔۔ بہر حال کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ادب کے ان ہیلتھ منسٹروں نے صرف یہی دیکھا کہ ادب کہیں نوجوانوں کے ذہن کو

خراب تو نہیں کر رہا۔ انھوں نے کبھی یہ دیکھنے کی کوشش نہیں کی کہ ادب ذہن، کردار اور اخلاق کو کس طرح متاثر کرتا ہے اور ادب میں اخلاقیات کا تصور کیا رہا ہے۔ ممتاز حسین تو مادام بوارے کو بھی زنا کی ناول سمجھتے ہیں۔ پنا نہیں اس سلسلے میں انھیں ایسا کارے نینا کا نام کیوں یاد نہیں آیا۔ ادب کے ان مولویوں سے کون مغز پاشی کرے۔ کون انھیں بتائے کہ کٹھ ملا کی نظر سے آپ دیکھیں گے تو سب سے زیادہ قتل و خون شیکسپیر کے ڈراموں میں نظر آئے گا، غزل کی تو پوری شاعری رندی اور شاہد بازی سے بھری ہے۔ صاف بات ہے کہ ادب کا اثر انسانی اخلاق پر اگر ایسا ہی فی الفور اور تیر بہ ہدف ہوتا جیسا کہ مثلاً مائیکروفائن اسپرو کا اثر جیسا کہ اشتہارات کا کہنا ہے فوری طور پر دوسرے میں ہوتا ہے، تو آج ادب کی شکل بالکل مختلف ہوتی۔ ادب ترغیب نہیں دیتا بلکہ انسانی ترغیبات کی مابیت کا علم بہم پہنچاتا ہے۔ وہ یہ نہیں بتاتا کہ زنا کرنا اچھا کام ہے یا بُرا، بلکہ یہ بتاتا ہے کہ ایک مخصوص سماجی اور اخلاقی نظام میں جینے والا شخص زنا کا مرتکب کیوں ہوتا ہے اور جب ہوتا ہے تو اس پر کیا ہیتی ہے۔ ادب یہ تلقین نہیں کرتا کہ آپ رشک و حسد سے دُور رہیے بلکہ وہ تو یہ بتاتا ہے کہ حسد کی آگ کیا ہوتی ہے، کیوں اور کیسے بھڑکتی ہے اور کس طرح زندگیوں کو جھلس کر رکھ دیتی ہے۔ آدمی نحیف البیاد ہے۔ کمزوریوں کا مجموعہ ہے۔ ترغیبات کی تیز و تند موجوں پر ایک پرکاش ہے۔ اس کی ذات اخلاقی قدروں اور اندھی جہتوں، عقل و خرد اور سرکش جذبات کی طوفانی کشمکشوں کی رزم گاہ ہے۔ فن کار اس کشمکش کا تماشاخی اور مفسر ہے۔ ادبی تخلیق ایک پیچیدہ انسانی مسئلے کو اس کی تمام تر پیچیدگیوں کے ساتھ پیش کرتی ہے اور اسی لیے ایسی سیدھی سادی اخلاقی تلقینات اور تعلیمات جن سے آدمی فوری طور پر صراطِ مستقیم پر گامزن کیا جاسکے فن کار کے لیے ممکن نہیں۔ ادبی قدریں نہ اخلاقی قدریں ہیں نہ شاعر معلم اخلاق ہوتا ہے۔ البتہ فن کار کی روح خیر و شر کی قوتوں کی رزم گاہ اور پورے سماج کی اخلاقی اور رُوحانی کشمکش کی آئینہ دار ہوتی ہے۔ فن کار اپنی روح کی بھٹی میں اپنی قوم کا ضمیر تیار کرتا ہے۔ یہ بڑا ادب ہوتا ہے۔ جو بڑے اخلاقی مسائل سے سروکار رکھتا ہے اور انسان کے بڑے اخلاقی مسائل انسانی مقدر کے مسائل ہوتے ہیں۔ افسانے نیک بیبیاں بھی لکھتی ہیں اور منشو اور لارنس بھی لکھتے ہیں۔ نیک بیبیوں کے وہ ناول جو خانہ داری اور گھڑاپے کے گن سکھاتے ہیں انھیں پڑھ کر لڑکیاں سوائے افسروں کے خواب دیکھنے اور ان کے ڈرائنگ روم کی آرائش کا سلیقہ پیدا کرنے کے اور کوئی کام کی بات سیکھ نہیں سکیں۔ زندگی ڈرائنگ روم نہ کل تھی نہ آج ہے۔ زندگی تو ایک آزمائش ہے۔ گرتی ہوئی دیواروں اور ٹوٹے ہوئے تعلقات کی مسلسل تعمیر کا عمل۔ غزل کی شاعری میں امتحان کے معنی آخر ادیب کامل کے امتحان کے تو نہیں ہیں۔ منشو اور لارنس کا ادب آدمی کو اسی امتحان کے لیے تیار کرتا ہے بیبیوں کی ناولیں ”بی بی“ کو ”صاحب“ کے لیے تیار کرتی ہیں۔ جب کہ منشو اور لارنس کی کہانیاں عورت کو مرد کے لیے مرد کو عورت کے لیے اور دونوں کو زندگی کے لیے تیار کرتی ہیں۔ زنا نہ ادب پر پٹی ہوئی نازک مزاج طبیعتوں کو منشو اور لارنس کا نام سن کر ہی اختلاج ہونے لگتا ہے۔ یہاں تو ہاتھ سیدھا بند قبا پر پڑتا ہے اور نازک مزاج طبیعتیں صرف زمر د کے گلو بند سے کھیلنے کی عادی ہیں۔ بڑے ادب کے مطالعے کے لیے حوصلہ بھی بڑا چاہیے۔

انسانی ذہن اور انسانی معاشرہ پر ادب کے اثرات کا جائزہ لیتے وقت ہم ادب کی تمام صنفوں، فنون لطیفہ اور فلسفے کا ذکر اس طرح کرتے ہیں گویا ان میں آپس میں کوئی فرق نہیں اور ذہن ان سے ایک ہی قسم کے اثرات قبول کرتا ہے۔ انسانی معاشرہ مختلف مذہبی اور روحانی عقائد، اخلاقی اور سیاسی تصورات کے زیر اثر زندگی کرتا ہے۔ ادب ان عقائد اور تصورات کا سرچشمہ نہیں محض کسوٹی ہوتا ہے۔ شعر و ادب کا تعلق بھی عموماً ان خیالات تصورات اور عقائد سے ہوتا ہے جو فلسفہ، مذہب اور سیاست کی راہ سے آکر معاشرے کی تہذیبی اور تمدنی زندگی کا جزو بن جاتے ہیں۔ خیر و شر کا تصور شعر و ادب کا پروان چڑھایا ہوا نہیں ہے بلکہ مذہبی عقائد اور اخلاقی اور روحانی فلسفوں کی دین ہے۔ جمہوریت اور اشتراکیت کا تصور شعر و ادب کے ذریعے نہیں بلکہ سیاست کے ذریعے عام ہوا ہے۔ کسی معاشرے کی ذہنی اور سماجی زندگی کی لگام محض شعر و ادب کے ہاتھ میں نہیں ہوتی۔ انسانی معاشرہ جن بے شمار ذہنی اور جذباتی الجھنوں، سماجی اور اخلاقی کمزوریوں کا شکار ہوتا ہے، وہ مختلف تاریخی، سماجی، سیاسی اور مذہبی اسباب کا نتیجہ ہوتی ہیں یہ سمجھنا کہ وہ سب کے سب ادب کے منفی روتوں کی پیدا کردہ ہوتی ہیں ہماری سادہ لوحی ہے ادب نہ انھیں پیدا کرتا ہے نہ اپنے طور پر انھیں بنی و بن سے اکھاڑنے کا دعویٰ کرتا ہے۔ سماج بیمار ہے تو ادب کھانسنے گا بھی اور کھنکارے سے گا بھی۔ کھانسی کی آواز سن کر ناک پر رُومال رکھنے والے لوگ بیماری کا علاج کیسے کر سکتے ہیں۔

المیہ کا فارم ہر بڑے آرٹ کی مانند قاری اور واقعہ کے بیچ ایک ایسا جمالیاتی فاصلہ قائم کرتا ہے کہ ہم ذہنی طور پر مضطرب ہوئے بغیر خوں چکاں واقعات کے شوریدہ سرطوفانوں کا تماشا کر سکتے ہیں اور ان سے لطف اندوز بھی ہو سکتے ہیں۔ ڈراما نگار نہ تو ہولناک واقعات کی پیش کش سے احتراز کرتا ہے نہ جذبات کی شدت کو کم کرتا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ المیہ کس قدر خوں گشت اور خوں آلودہ ہوتا ہے۔ لیکن المیہ کا فارم مچھلی گھر کے ایک ایسے کانچ کی مانند ہوتا ہے جس کے اس طرف کھڑے ہوئے ہم اطمینان سے خوف ناک سمندری جانوروں کی حرکات دیکھتے رہتے ہیں۔ کانچ وہی اچھا ہوتا ہے جو اس قدر سالم اور صاف و شفاف ہو کہ اس کے ہونے کا احساس کیے بغیر ہم اس کے آر پار دیکھ سکیں۔ فارم میں نقص یا شکاف ہوتا ہے تو خونچکاں واقعات اور شوریدہ سر جذبات دل میں ہول اور اضطراب پیدا کرتے ہیں جو حقیقی واقعات کو دیکھنے سے پیدا ہوتا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ اگر المیہ کے موضوع اور اس کی اخلاقی کشمکش میں تزکیہ نفس کا عنصر نہ ہو تب بھی المیہ کا فارم تزکیہ نفس کا کام کرتا ہے۔

کسی نے کیا خوب کہا ہے کہ برہنہ عورت کی تصویر میں لوگ عورت کو دیکھتے ہیں، تصویر نہیں دیکھتے۔ تصویر خُسن کا تجربہ ہے۔ عورت اعصابی بیجان کا ذریعہ۔ اس نکتے پر جاکس نے آرٹ اور ناموزوں آرٹ کی ایک پوری نظریاتی عمارت تعمیر کی ہے جو اس کے ناول THE POTRAIT OF AN ARTIST AS A YOUNG MAN میں ملتی ہے۔ ناول کا ہیرو اسٹیفن ڈیڈلس اپنے دوست لینچ (LYNCH) کے سامنے جو جمالیات بگھارتا ہے وہ کچھ اس قسم کی ہے۔

آرٹ کا جمالیاتی تجربہ جس کیفیت سے آپ کو دوچار کرتا ہے وہ ذہنی ہے۔ آرٹ حقیقت کو نہیں بلکہ

حقیقت کی خیالی تصویر کو پیش کرتا ہے۔ وہ ذہن میں رحم یا خوف کا جذبہ نہیں پیدا کرتا ہے بلکہ خیالی IDEAL رحم یا خوف کا جذبہ پیدا کرتا ہے یا آرٹ کو ایسا ہی جذبہ پیدا کرنا چاہیے۔ آرٹ آئیڈیل یا خیالی رحم یا خیالی سکونیت کو ذہن میں پیدا کرتا ہے۔ اس کی توسیع کرتا ہے، اور پھر اسے حُسن کی ردھم کے ذریعے ذہن ہی میں تحلیل کر دیتا ہے فن کار اپنے فن کے ذریعے جس حُسن کی تخلیق کرتا ہے وہ ہم میں حرکی جذبہ (KINETIC EMOTION) پیدا نہیں کرتا۔ ناموزوں (IMPROPER) آرٹ حرکی جذبہ پیدا کرتا ہے۔ یعنی ایسا جذبہ جس کے زیر اثر ہم یا تو کسی چیز کی خواہش کرتے ہیں یا اس سے کراہیت محسوس کرتے ہیں۔ خواہش ہمیں کسی چیز کو پانے یا اس کی طرف جانے کے لیے اکساتی ہے۔ کراہیت کسی چیز کو ترک کرنے یا اس سے دُور رہنے پر مائل کرتی ہے۔ یہ گویا حرکی جذبات ہیں۔ وہ آرٹ جو ایسے جذبات پیدا کرتا ہے۔ مثلاً فحش ادب یا تلقینی ادب، ناموزوں آرٹ ہے۔ جمالیاتی جذبہ حرکی نہیں بلکہ سکونی (STATIC) ہوتا ہے۔ ذہن ایک ایسے جذبے کی گرفت میں ہوتا ہے جو خواہش اور کراہیت سے ماوارا ہوتا ہے۔

لیکن لُنج یہ بات قبول کرنے کو تیار نہیں کہ آرٹ کوئی خواہش پیدا نہیں کرتا۔ وہ کہتا ہے کہ وینس کا مجسمہ دیکھ کر اس نے اس کی کمر پر پنسل سے اپنا نام لکھا تھا۔ اس کے جواب میں سٹیفن اے یاد دلاتا ہے کہ اسکول کے زمانے میں ویسے تو لُنج نے سُوکھا ہوا گوبر بھی کھایا تھا۔ گویا جہاں تک ایسی حرکتوں کا تعلق ہے ہم سب حیوان ہیں۔ ہمارا جسم جس چیز سے ڈرتا ہے، اس سے سکڑتا ہے اور جس چیز سے اشتعال پاتا ہے اس کی طرف کھینچتا ہے اور یہ ہمارے اعصابی نظام کا اضطراری ردِ عمل (REFLEX ACTION) ہوتا ہے برہنہ مجسمہ نے لُنج کے بدن میں اشتعال پیدا کیا لیکن یہ تو اعصاب کا اضطراری ردِ عمل تھا۔ فن پارہ جس حُسن کی تخلیق کرتا ہے۔ اس کا تجربہ ایسے اعصابی ردِ عمل سے ماوارا جا کر ہی کیا جاسکتا ہے۔ چنانچہ نامناسب جمالیاتی وسیلوں سے جب نفرت یا خواہش مندی کے جذبات پیدا کیے جاتے ہیں تو فی الحقیقت ایسے جذبات غیر جمالیاتی ہوتے ہیں اور محض اس لیے نہیں کہ وہ حرکی ہوتے ہیں۔ بلکہ اس لیے بھی کہ وہ خالص جسمانی ہوتے ہیں۔ فن پارے کا حُسن جمالیاتی سکونیت ESTHETIC STATIC پیدا کرتا ہے۔ یہ جمالیاتی تجربہ چونکہ تصوّر کی سطح پر ہوتا ہے اس لیے مکمل ہوتا ہے۔ مثلاً المیہ میں خوف یا رحم کے جذبات تصوّر راتی خوف اور تصوّر راتی رحم کے جذبات ہوتے ہیں۔ یعنی خیال کی سطح پر آپ رحم اور خوف کے جذبات سے دو چار ہوتے ہیں اور یہ جذبات آپ کے ذہن کو گرفت میں لیے رہتے ہیں۔ المیہ کا یہ پورا تجربہ ذہنی ہوتا ہے اور یہ تجربہ آپ میں کوئی ایسا جذبہ پیدا نہیں کرتا جو جسمانی سطح یا عمل کی دُنیا میں آپ کو کسی حرکت، کام یا عمل پر مجبور کرے۔

گویا زندگی کا ہر واقعہ یا حقیقت فی نفسہ ایک حقیقت یا واقعہ ہوتا ہے جو ہم میں غم، خوشی، رحم، خوف، حسد یا نفرت کے مختلف النوع جذبات پیدا کرتا ہے۔ لیکن یہ جذبات ہم میں جمالیاتی مسرت پیدا نہیں کرتے۔ جمالیاتی مسرت کی تخلیق کے لیے ضروری ہے کہ واقعہ فن کار کے تخلیقی تخیل کی آنچ پا کر آرٹ کا روپ اختیار کرے۔ جب واقعہ آرٹ کا روپ اختیار کر لیتا ہے تو ذہن ایک ایسے جذبے کی گرفت میں ہوتا ہے جو جمالیاتی

تجربے کی تخلیق کا سبب بنتا ہے۔ سٹیفن ڈیڈالس ایک مثال دیتا ہے۔ ایک نوجوان لڑکی تانگے میں بیٹھ کر اپنی بوڑھی ماں سے ملنے جا رہی ہے۔ مدت سے وہ اپنی ماں سے نہیں ملی۔ یکا یک تانگے کو ایک حادثہ ہوتا ہے اور لڑکی اس حادثے میں مر جاتی ہے۔ اخبار کار پورٹر اس واقعہ کو المیہ واقعہ کہتا ہے۔ اسٹیفن کا کہنا ہے کہ یہ واقعہ المیہ نہیں ہے۔

سٹیفن کے نقطہ نظر کو سمجھنے کے لیے ہمیں اس ڈھنگ سے سوچنا پڑے گا کہ یہ واقعہ محض واقعہ ہے۔ اس واقعے سے جو جذبات پیدا ہوتے ہیں وہ ان جذبات سے مختلف ہیں جو مثلاً المیہ ڈراما ہم میں پیدا کرتا ہے۔ یہ واقعہ اس وقت تک المیہ نہیں بنتا جب تک وہ فن کار کے تخیل کی آنچ پا کر آرٹ کا روپ اختیار نہ کرے۔ المیہ ڈراما آرٹ ہے۔ اس لیے وہ ہمارے دل میں جو جذبات پیدا کرتا ہے وہ ان جذبات سے مختلف ہیں جو زندگی کے واقعات اور حادثات پیدا کرتے ہیں۔ رحم کے جذبے کا تعلق ان پر اسرار قوتوں سے ہے جو دکھ کا سبب ہیں۔ المیہ ڈراما جو جذبہ پیدا کرتا ہے، وہ ایک ہی ہے۔ لیکن اس کے دو پہلو ہیں، خوف اور رحم۔ المیہ ڈراما ذہن میں یہ جذبہ پیدا کرتا ہے، اس کی نشوونما کرتا ہے اور پھر اسے ذہن میں تحلیل کر دیتا ہے اور جیسے جیسے ذہن میں تحلیل ہوتا جاتا ہے، ذہن اس حسن کے تجربے سے دوچار ہوتا جاتا ہے جو جمالیاتی حسن ہے۔

اس نظر سے آپ دیکھیں گے تو وہ تمام تلقینی، تبلیغی اور سماجی ادب جو ہمیں کسی عملی اقدام کے لیے، زندگی میں کچھ کرنے کے لیے اکساتا ہے، اعلیٰ ادب کے معیار پر پورا نہیں اُترتا کیونکہ اس کا پیدا کردہ جذبہ جمالیاتی حسن کی تخلیق نہیں کرتا۔ ایسا ادب ہمیں کچھ چیزوں کو پسند اور کچھ چیزوں کو ناپسند کرنے کی تلقین کرتا ہے۔ یہ ادب جو جذبہ پیدا کرتا ہے وہ حسن کی تخلیق نہیں کرتا بلکہ یہ جذبہ چونکہ حرکی ہوتا ہے اس لیے حسن کاری کی حدود سے گزر کر عمل کو متاثر کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ گویا یہ جذبہ خیالی سطح پر نہیں بلکہ مادی سطح پر، ذہنی سطح پر نہیں بلکہ جسمانی سطح پر ہمیں متاثر کرتا ہے۔ اخلاقی ادب کا مقصد یہی ہوتا ہے کہ اس کی اخلاقی تعلیمات پر عمل پیرا ہو کر ہم بہتر انسان بنیں۔ اگر یہ مقصد نہ ہو تو اخلاقی تعلیم کے کوئی معنی نہیں رہتے۔ اگر یہ مقصد ہے تو اخلاقی ادب ناقص ادب ہے۔ کیوں کہ اس کی حسن کاری کے اصول یعنی جمالیات ناقص ہے۔ ادب اور آرٹ کی دنیا میں اچھی اخلاقیات ناقص جمالیات کا نعم البدل نہیں ہوتی۔

اب پھر ایک عورت کے برہنہ مجسمہ کو لیجیے۔ اگر یہ مجسمہ فن کا اعلیٰ نمونہ ہے تو آپ کو جمالیاتی مسرت سے سرشار کر دے گا۔ آپ کے دل میں اس کے جسم پر ہاتھ پھیرنے کی خواہش پیدا نہیں ہوگی اگر مجسمے کی حسن کاری کے باوجود آپ کے دل میں ایسی خواہش پیدا ہوتی ہے تو اس میں قصور مجسمے کا نہیں۔ قصور آپ کا بھی نہیں، کیوں کہ بہر حال آپ انسان ہیں اور جیسا کہ سٹیفن ڈیڈالس کہتا ہے کہ انسان میں بہر حال حیوان کا عنصر ہوتا ہی ہے۔ یہ آپ کے نظام اعصاب کا اضطراری عمل ہے۔ اس میں شرمانے یا افسوس کرنے کی ضرورت نہیں۔ آخر لہجے نے بچپن میں سوکھا ہوا گوبر بھی تو چکھا تھا۔ بچپن میں آدمی کیا حرکتیں نہیں کرتا۔ ایک صحت مند آدمی سن شعور کو پہنچنے کے بعد اپنی ان حرکتوں کو یاد کر کے ہنس دیتا ہے۔ پختہ شعور کی نشانی یہ ہے کہ آدمی اپنی کمزوری کو کمزوری سمجھے اور

اس سے بلند ہونے کی کوشش کرے۔ گویا فن پارہ کا جمالیاتی تجربہ بھی محض اودے پونے حاصل نہیں کیا جاتا۔ اسے حاصل کرنے کے لیے بھی ایک پختہ تربیت یافتہ اور شائستہ ذہن کی ضرورت ہے۔ ایسا ذہن بنانے کے لیے تھوڑی بہت محنت کرنی پڑتی ہے۔ نظم و ضبط سے کام لینا پڑتا ہے۔ اعلیٰ ادب کے ساتھ اعلیٰ تنقید بھی پڑھنی پڑتی ہے۔ اگر جنسی افسانوں سے نوجوانوں میں جنسی ہیجان پیدا ہوتا ہے تو قصور نہ افسانوں کا ہے نہ نوجوانوں کا۔ یہ ہمارے اعصاب کا فطری ردِ عمل ہے۔ قاری آہستہ آہستہ اس ردِ عمل پر قابو پاتا ہے اور اعصابی ہیجان کی سطح سے بلند ہو کر فن پارے کی حقیقی معنویت کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ جب وہ اس معنویت کو پاتا ہے تو اسے محسوس ہوتا ہے کہ فن کار نے کسی بھی جگہ ہیجان انگیزی سے کام نہیں لیا، کسی بھی جگہ اس کے جذبات کو مشتعل کرنے کی کوشش نہیں کی، بلکہ جو کچھ وہ بیان کرنا چاہتا تھا۔ اسے نہایت ہی معروضی اور غیر جذباتی انداز میں بیان کرتا رہا ہے، لیکن چونکہ جنس کے معاملے میں آدمی کے اعصاب نہایت ہی سرلیج کھس ہوتے ہیں۔ اس لیے اگر اس میں ہیجان پیدا ہوا ہے تو اس میں قصور نہ فن پارے کا ہے نہ اس کا ہے۔ سوال یہاں پر اعصاب کو قابو میں رکھنے کا بھی نہیں کہ یہ ممکن نہیں، بلکہ فن پارے کی طرف ایک پختہ ذہنی رویہ تشکیل کرنے کا ہے۔ منٹو اور میراجی نے اپنی نظمیں اور افسانے ناپختہ لوگوں کے لیے تخلیق نہیں کیے۔ اُن کی تخلیقات اعصاب سے نہیں کھیلتیں، بلکہ جمالیاتی تجربے کی تشکیل کی کوشش کرتی ہیں۔ اس تجربے کو مکمل طور پر حاصل کرنے میں ہمارے اعصاب تھوڑی بہت رکاوٹ پیدا کرتے ہیں کیوں کہ ان تخلیقات کا موضوع جنسی تجربہ ہے۔ یہ ایسا موضوع ہے جس کی خفیف ترین لرزش بھی اعصاب کے تاروں کو جھنجھٹا کر رکھ دیتی ہے۔ اعلیٰ جنسی افسانے جیسے کہ منٹو (اور اب بیدی) نے لکھے، فی نفسہ کوئی ایسا عنصر لیے ہوئے نہیں ہوتے جو ہیجان انگیز ہو۔ البتہ قاری اعصابی ردِ عمل اور جمالیاتی تجربے کے بیچ جھولتا رہتا ہے، اور قاری ذہنی طور پر جتنا بخند ہوگا اتنا ہی وہ جمالیاتی تجربے کے لیے زیادہ تیار ہوگا۔ برہنہ مجسمہ تو برہنہ ہی ہوگا اور جنسی افسانہ بھی عریاں ہی ہوگا گو فحش نہیں ہوگا۔ اور آدمی جب تک آدمی ہے وہ کم یا زیادہ اعصابی ردِ عمل کا شکار بھی ہوگا۔

لیکن اگر مجسمہ یا افسانہ فن کا اعلیٰ نمونہ نہیں ہے تو اس کا پیدا کردہ جذبہ حرکی اور جسمانی ہوگا۔ عربانی عیب نہیں ہے لیکن فحاشی عیب ہے۔ کیونکہ فحش ادب آرٹ کے ناقص تصورات پر تخلیق ہوتا ہے۔ یہ عیب اخلاقی ہی نہیں بلکہ فنی ہے اور فن کی دنیا میں فن کا عیب اخلاقی عیب سے بھی زیادہ مذموم ہے۔ آسکر وائلڈ کا ایک جملہ ہے کہ فلاں کتاب بد اخلاق ہے۔ کیوں کہ وہ بُری طرح لکھی گئی ہے۔ اگر افسانہ آپ میں ایسا جذبہ پیدا کرتا ہے جو جسمانی ہو، یا جو کسی عمل پر منتج ہو تو وہ غلط فنی اصولوں پر لکھا گیا ہے۔ وہ جنسی افسانہ جو آپ کے جذبات میں ہیجان پیدا کرتا ہے، فحش ہے کیوں کہ وہ جو جذبہ پیدا کرتا ہے جسمانی ہے۔ ذہنی نہیں۔ وہ آپ کے اعصاب میں تناؤ پیدا کرتا ہے۔ وہ تناؤ اس وقت تک دور نہیں ہوتا جب تک جنسی تسکین کے کسی فطری یا غیر فطری ذریعے کو کام میں نہ لایا جائے۔ جیسا کہ پہلے بتایا جا چکا ہے۔ آرٹ جو جذبہ پیدا کرتا ہے وہ ذہن ہی میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ گویا آرٹ کا تجربہ اپنے طور پر مکمل ہوتا ہے۔ وہ ذہن میں کوئی ایسا تناؤ نہیں پیدا کرتا جس کی تسکین کا سامان خود اس کے پاس نہ ہو۔ انقلابی ادب پڑھ کر ہم بھی انقلاب کے لیے کچھ کام کرنا چاہتے ہیں۔ اگر کچھ کام نہیں کرتے تو احساس

جرم میں مبتلا رہتے ہیں کہ انسانیت کے لیے ہم کچھ نہیں کر رہے۔ انقلابی ادب نے جو تناؤ ہمارے ذہن میں پیدا کیا ہے اس سے نجات کا راستہ ایک ہی ہے کہ ہم انقلاب کے لیے کچھ کام کریں۔ انقلابی شاعر اندر ہی اندر کڑھتے ہیں کہ جس کام کی تلقین وہ دوسروں کو کر رہے ہیں، وہی کام وہ خود نہیں کر رہے۔ احساسِ جرم سے نجات پانے کا ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ آدمی خود کو سزا دے۔ راہبوں کی طرح وہ اپنے جسم کو طرح طرح کی اذیتوں میں مبتلا کرے یا پھر صوفیوں کے ملامتی فرقے کی طرح خود کو حقیر و ذلیل ثابت کرتا پھرے۔ مزدوروں کے سامنے ہمارے ترقی پسند شاعر خود کو کتنا حقیر و ذلیل و کمتر سمجھتے تھے، اس کا ثبوت اُن کی شاعری، افسانوں اور تنقیدوں میں مل جائے گا۔

ادب اور فنائیزم

بتخانہ چیر

وارث علوی



گجرات اردو سہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

ادب اور فنا ٹسزم

گمنام شہری

J.S./7/M/378 کنی یاد میں

سنگ مرمر کی یہ یادگار ریاست کی جانب سے قائم کی گئی ہے۔ اعداد و شمار کے بیورد کا فیصلہ ہے کہ وہ اُن لوگوں میں سے تھا۔ جن کے خلاف کوئی سرکاری شکایت نہیں تھی۔ اور اس کے خُسن اخلاق کے متعلق تمام رپورٹیں اس بات پر متفق ہیں۔ کہ وہ ایک فرسودہ لفظ کے جدید معنی میں..... ولی تھا، کیونکہ اس کا ہر عمل ہیئتِ اجتماعیہ کی خدمت کے لیے تھا۔ زمانہ جنگ کے سوا..... ملازمت سے اس کی سبکدوشی کے وقت تک وہ کارخانہ میں کام کرتا رہا اور کبھی ملازمت سے معزول نہیں کیا گیا۔ اس کے مالکوں۔ یعنی فِج موٹر کارپوریشن کے کرتا دھرتاؤں کو اس کے کام سے اطمینان تھا اس کے باوجود وہ کوئی جی حضوری نہیں تھا، نہ ہی اس کے خیالات بوالعجب تھے۔ کیونکہ اس کی یونین کی رپورٹ بتاتی ہے کہ وہ یونین کا چندہ باقاعدگی سے ادا کرتا تھا۔ (اس کی یونین کے متعلق ہماری رپورٹ بتاتی ہے کہ اس کی یونین بھی کافی ٹھیک تھی) اور سماجی نفسیات کے ہمارے ماہرین کا کہنا ہے کہ وہ اپنے ساتھیوں میں کافی مقبول تھا اور گا ہے ماہے شغل مے بھی کر لیا کرتا تھا۔ مجلسِ اخبارات کا ماننا ہے کہ وہ روزانہ اخبار خریدتا / اور اشتہارات کی طرف اس کا رویہ ہر لحاظ سے نارمل تھا / اس کے نام کا بیمہ بتاتا ہے کہ اس کا بیمہ ہر لحاظ سے مکمل تھا۔ اُس کا تندرستی کا کارڈ بتاتا ہے کہ وہ ایک مرتبہ اسپتال گیا تھا اور اسپتال سے شفا یاب لونا تھا۔ مال پیدا کرنے والوں اور معیارِ زندگی کو بلند کرنے والے منصوبہ سازوں کی تحقیقات بتاتی ہیں کہ اسے بالاقساط رقم پر چیزیں فروخت کرنے والے اداروں کے فوائد کا پورا علم تھا۔ اور ایک جدید آدمی کی غروریات کی تمام چیزیں، مثلاً

فونوگراف، ریڈیو، موٹر اور ریفریجریٹر، سب اس کے پاس تھیں۔

رائے عامہ کے متعلق تحقیقات کرنے والے ہمارے محقق کو اس بات پر اطمینان ہے کہ وہ سال بھر کے واقعات کے متعلق صحیح رائیں رکھتا تھا۔

جب امن ہوتا تو وہ امن کے لیے ہوتا، جب جنگ ہوتی تو وہ محاذ پر روانہ ہو جاتا وہ شادی شدہ تھا، اور اس نے ملک کی آبادی میں پانچ بچوں کا اضافہ کیا۔

اور ہمارے نسلی تحقیقات کے بیورو کا کہنا ہے کہ

اس زمانہ کے باپ کے لیے بچوں کی یہ تعداد صحیح تھی

اور ہمارے اساتذہ کی رپورٹ ہے کہ اس نے اپنے بچوں کی تعلیم کے معاملہ میں کبھی مداخلت بیجا سے کام نہیں لیا۔

کیا وہ آزاد تھا؟ / کیا وہ خوش تھا؟ /.... یہ سوال غیر متعلق ہے۔

کچھ بھی کمی ہوتی ہمیں اس کا علم یقیناً ہونا ہی چاہیے تھا۔ (ڈبلیو، ایچ، آڈن)

آڈن کی اس نظم کے آخری مصرع پر غور کیجیے۔ خصوصاً لفظ یقیناً پر۔ اسے کہتے ہیں بیورو کریسی کا ٹھہ

ریاست سمجھتی ہے کہ سماجی اور نفسیاتی تحقیقات اور اعداد و شمار کے شعبے قائم کر کے اگر وہ چاہے تو آدمی کے اندرون کی گہرائیاں اور پیچیدگیاں بھی جان سکتی ہے۔ آدمی خوش ہے یا نہیں، آدمی آزاد ہے یا نہیں وہ کسی جذباتی خلا اور روحانی کرب سے تو نہیں گڑھتا، بھلا یہ باتیں بیورو کریسی کی چاق و چوبند انگلیوں کی گرفت سے باہر کیسے رہ سکتی ہیں۔ آدمی کو خوش رکھنے کے منصوبے بنانا اور ان منصوبوں کو عملی جامہ پہنانا کوئی بُری بات نہیں۔ لیکن منصوبے بنانے

والے جو بات نہیں سمجھتے وہ صرف یہ ہے کہ آدمی کو منصوبوں کے ذریعہ چند آسائشیں بہم پہنچائی جاسکتی ہیں، اور آسائش بہر صورت آسائش ہے خوشی نہیں۔ جن آسائشوں میں آج ایک امریکی زندگی گزار رہا ہے، اُن کا تو تصور بھی ہمارے لیے ممکن نہیں۔ لیکن شاید ایک امریکی جتنا بے چین اور دکھی آدمی بھی دنیا میں کوئی نہیں۔ خالص مادہ پرستی کے نتائج کیا ہو سکتے ہیں اس کا تماشہ ہم نے خود ہماری آنکھوں سے دیکھ لیا۔ ابھی جمعہ جمعہ آٹھ دن بھی نہیں

ہوئے تھے کہ جدید مادہ پرست تمدن کا وہ آشیانہ ہی برباد ہونے لگا جو انسان کی مادی ضرورتوں کی قدروں پر تعمیر کیا گیا تھا اور جس کا کوئی دوسرا اخلاقی اور روحانی ڈامنشن نہیں تھا۔ آدمی خوش ہے یا نہیں اسے جانچنے کا ہمارے پاس سوائے ادب اور آرٹ کے کوئی پیمانہ نہیں۔ ہمارے ترقی پسند دوستوں کی مصیبت بھی یہ تھی کہ اشتراکی ملکوں کے ادب اور آرٹ کا مطالعہ کر کے وہاں کے آدمی کی اندرونی زندگی کو جاننے کی بجائے انھوں نے ان اخباروں،

رسالوں اور پروپیگنڈہ پمفلٹوں سے آدمی کو سمجھنے کی کوشش کی جن میں مادی پیداوار کے اعداد و شمار اور تصویریں شائع ہوا کرتی تھیں۔ ان پمفلٹوں میں سیب کے انبار کارخانوں کی چمنیاں اور کھیل کود کے میدان دیکھ کر یہ لوگ سمجھے کہ کم از کم کرۂ ارض کے ایک نطفہ پر جستہ قائم ہو گئی ہے اور آدمِ نوب بھی پیدا ہو گیا ہے۔ ہمارے ترقی پسند شاعروں نے اس سرزمین کو ستاروں سے سلام بھی کر دیا اور ہمارے افسانہ نگاروں نے تو وہاں کے زچہ خانوں کی آسائشوں اور

سہولتوں پر افسانے بھی لکھ ڈالے۔ رُوسی مزدور اور روسی جوان کا نام سُن کر ہمارے ترقی پسند ساتھیوں میں وہی جذبہ پرستش جاگتا جو صادق سر دھنوی اور نسیم حجازی کے تاریخی ناولوں میں عربی جوان کا ذکر سُن کر اہل ایمان کے دلوں میں پیدا ہوتا۔ خدا اور مذہب سے بغاوت کرنے والے ہمارے باغی شاعروں نے اشتراکیت کو مذہب اور اشتراکی آدمی کو مذہبی اسطور کے مقام پر پہنچا دیا۔ رُوس کا سرکاری ادب تو یہی بتاتا تھا کہ آدمی اندر سے خوش بھی ہے اور آزاد بھی، کیونکہ اس کے نزدیک خوشی کا پیمانہ کارخانے اور آزادی کا پیمانہ کام کام اور کام تھا۔ یہ تو رُوس کے سرکش ادیب تھے جنہوں نے آدمی کے اندر جھانک کر ایک بار پھر یہ جاننے کی کوشش کی آدمی اندر سے کتنا خوش ہے کتنا آزاد ہے۔ لیکن ہندوستان کے سرکش ادیب رُوس کے سرکش ادیبوں کو نہیں بلکہ سرکاری ادیبوں کو پڑھا کرتے تھے۔ یہی نہیں بلکہ جب رُوسی سرکار کا عتاب وہاں کی سرکش روحوں پر نازل ہوتا تو ہل من مزید کی آواز ہندوستان کے سرکش ادیب ہی بلند کرتے۔ سنسنی خیز ہفتہ وار اخباروں کے ترقی پسند کالم نویس رُوسی بیورو کریسی کے ہم نوا ہو کر اُن فنکاروں کو غدار اور سامراجی انتخاب ثابت کرتے جو بیورو کریسی کے خلاف آواز بلند کر رہے تھے۔ ستم بالائے ستم یہ ہوا کہ ان سرکش ادیبوں کو اگر ہندوستان میں کوئی ہمنوا ملا بھی تو وہ جناب گوپال مشل صاحب تھے۔ چنانچہ رُوس کے باغی فن کار آج کل غالب کے اس شعر کے معنی سمجھنے کی کوشش کر رہے ہیں۔

نہ جانوں نیک ہوں یا بد ہوں پر صحبت مخالف ہے
جو گل ہوں تو ہوں گلشن میں جو خس ہوں تو ہوں گلشن میں

بہر حال آڈن کی اس نظم میں اُس آدمی کی تصویر ملتی ہے جو ہمارے صنعتی دور کی پیداوار ہے صنعتی دور نے ایک طرف اشتراکی آمریت کو جنم دیا ہے جو آدمی کو INDOCTRINATE کر کے اسے اشتراکی آدرش کی محض ایک پرچھائیں بنانا چاہتی ہے، تو دوسری طرف اُس سرمایہ داری کو پیدا کیا ہے جو ماس میڈیا کے تمام ٹکنولوجیکل ذریعوں کو استعمال کر کے اسے محض ایک بھیڑ کا آدمی بنانا چاہتی ہے۔ فرد کی انفرادیت پر دونوں کا حملہ مخالف سمتوں سے ہے لیکن نتیجہ ایک ہی ہے فرد فرد نہ رہے، ایک اجتماعی پرچھائیں بن جائے اسی لیے آڈن کی نظم کے آدمی کے نہ اپنے خد خال ہیں نہ اپنے احساسات و جذبات۔ نہ اپنے ارادے کا عمل ہے نہ اخلاقی انتخاب کی کشمکش وہ ریاست کے ایک اچھے شہری کے چند NORMS کے مطابق عمل کرتا ہے۔ نہ قدروں کے خلاف بغاوت کرنے کی گنجائش ہے نہ نئی قدریں تخلیق کرنے کی صلاحیت۔ اس دنیا کے سفید و سیاہ میں اس کو دخل جو ہے سواتنا ہے کہ صبح کو جوں توں شام کیا اور شام کو جوں توں صبح کیا۔ اس آدمی کو جو چیز سرد بے کیف اور میکاکی بناتی ہے وہ ہر قسم کی خارجی اور داخلی کشمکش کا فقدان ہے۔ اس میں اس بے قرار رُوح کی تڑپ نہیں جو آدمی کو اپنی دنیا آپ پیدا کرنے زندگی کا چلن بدلنے، اور طرح دیگر انداختن کے لیے ایک مسلسل جدوجہد اور ایک مسلسل کشمکش میں مبتلا رکھتی ہے۔ آدمی کا کردار بنتا ہے زمان و مکان میں ایک حرکی قوت کی طرح جینے سے، اسے پسند اور اُسے ناپسند کرنے سے، اسے قبول اور اُسے مسترد کرنے سے، غرض یہ کہ ہر قدم پر انتخابی فیصلے کرنے سے۔ جب ریاست اور بیورو کریسی ان فیصلوں کی ذمہ داری اپنے سر لے لیتی ہے تو آدمی ہر قسم کی کشمکش سے آزاد ہو کر ایک بے رُوح جسم کی طرح اُن خطوط پر حرکت

کرتا رہتا ہے جو ریاست نے تمام افراد کے لیے طے کیے ہیں۔ آمر ملکوں میں ریاست اور جمہوری ملکوں میں اشتہارات کی بیوپاری پیڑھیاں اب اس بات کا فیصلہ کرتی ہیں کہ سگرت سے لے کر خدا تک کی طرف آپ کا صحیح رویہ کیا ہونا چاہیے۔ ویسے بھی آدمی آزاد انتخاب کی کشمکش سے بھاگنا چاہتا ہے۔ اور معروض میں ایسے سہارے ڈھونڈتا ہے جو اس کے لیے فیصلے کیا کریں۔ سائنس نے اب اس بات کے امکانات بہت ہی زیادہ وسیع کر دیے ہیں کہ چند لوگ اشتہارات، پروپیگنڈہ اور یک طرفہ تعلیم و تلقین کے ذریعہ لوگوں کی ایک کثیر تعداد کے ذہن اور اعصاب پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ رفتہ رفتہ آدمی ارادے کی آزادی کو چھوڑتا رہا اور ریاست اور بڑے ادارے اس کا ارادہ بنتے رہے۔ آدمی کی زندگی سمٹ سمٹا کر چند حدود میں قید ہو گئی۔ اور یہ حدود ایسی تھیں جن میں ارادہ کی آزادی اور اخلاقی کشمکش کی کوئی گنجائش ہی نہ تھی بھلا ریڈیو اور ریفریجریٹر خریدنے کے لیے بھی کسی ارادے یا اخلاقی انتخاب کی ضرورت پڑتی ہے رہا ادب تو آدرش وادی ادب کا مطلب ہی یہ ہے کہ وہ ایک آدرش کی تبلیغ ہو۔ جہاں تبلیغ کا دور دورہ ہو وہاں کشمکش کی گنجائش ہی کہاں رہی۔ اگر کشمکش ہے تو صرف اتنی کہ آدمی یونین کو چندہ دے یا نہ دے، یا فلاں آدمی کو یونین کا صدر منتخب کرے یا نہ کرے۔ بھلا بھلا انسان دوست ادب انسان دوستی کے ایسے سیدھے سادے فارمولے ایجاد کرتا ہے کہ انسان کو خود کو بدلنے کی تو ضرورت ہی نہیں رہتی، بس ان فارمولوں کے مطابق سماج کو بدلتا پھرتا ہے اور سمجھتا ہے کہ نیا سماج نیا انسان پیدا کرے گا جو لازمی طور پر پرانے انسان سے بہتر ہوگا۔ کشمکش کا تعلق حقیقت سے ہوتا ہے دن کے سپنوں کی دنیا بھی آدمی اسی لیے تخلیق کرتا ہے کہ اس میں اُن کشمکشوں سے نجات پا جائے جو حقیقی دنیا میں اسے پیش آتی ہیں۔ یوٹو پیائی خواب بھی ایسی ہی دنیا تخلیق کرتے ہیں، جس میں طبقاتی کشمکش سے لے کر اندرونی کشمکش تک سب چیزوں کا خاتمہ ہو جائے اور انسان جنتِ ارضی میں بیٹھا سکھ کے جھولے جھولا کرے۔ یوٹو پیائی آدرش سے وابستہ ادب انسان اور زندگی کا سیدھا سادا تصور پیش کرتا ہے۔ یہ تصور انسان کو اندر سے نہیں باہر سے دیکھتا ہے۔ اس تصور کے تحت آدمی پر اسرار جبلتوں اور پیچیدہ نفسیاتی اور روحانی قوتوں کا مجموعہ نہیں رہتا بلکہ ایک سیدھی سادی اقتصادی تبدیلیاں لانے کی ضرورت ہوتی ہے لہذا پورے سماج کی توجہ چند اقتصادی اور سیاسی منصوبوں پر مرکوز ہو جاتی ہے۔ رسل درساں کی سہولتیں، ماس میڈیا اور بڑے شہروں کی بڑی آبادیوں نے دنیا کو ایک چھوٹا سا کڑہ بنا دیا ہے اور اس طرح دنیا بھر کی انسانی آبادی کو ایک ہی قسم کے برتاؤ کے لیے کھلا کر دیا ہے۔ اس طرح انسان آہستہ آہستہ اپنی تمام پیچیدگیاں چھوڑ کر وہ سماجی اور اخلاقی سادگیاں اپنا رہا ہے جو اس کی شخصیت کو یک طرفہ اور اکہری بناتی جاتی ہیں۔ یک طرفہ اور اکہری شخصیت کو جس طرح چاہیں MOULD کیا جاسکتا ہے۔ اس شخصیت میں مقادمت اور مزاحمت کی وہ قوت نہیں ہوتی جو ذات کے تحفظ کے لیے ضروری ہے۔ پروپیگنڈہ، اشتہارات، تبلیغی اور تلقینی ادب اسے آسانی سے متاثر کرتے ہیں اور اپنی بات منوالیتے ہیں۔ تہذیبی سرگرمیوں سے کٹے ہوئے ایسے انسان کی دل چسپی کے مراکز محدود اور انجام کار سیاست پر آکر مرکوز ہو جاتے ہیں۔ اس طرح سیاسی غاصبیت ایک بھرے پُرے انسان کو محض سیاسی آدمی بنا کر رکھ دیتی ہے انسانی زندگی پر سیاست کا یہ غیر فطری غلبہ تمام دنیا میں اس قدر شدید بن گیا ہے کہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ آدمی محض

سیاسی سطح پر جیتا ہے اور اس کے وجود کے تمام حیاتیاتی اور تہذیبی سرچشمے گویا خشک ہو گئے ہیں۔ روزانہ، ہفتہ وار اور پندرہ روزہ اخبارات، مصوٰر رسالوں، اور پروپیگنڈہ پمفلٹوں کے انبار بے پایاں کے تلے دبے ہوئے ذہن کے لیے ادب اور آرٹ، تہذیب، تمدن کے الفاظ اپنے معنی کھو چکے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ ادب اور آرٹ نے بجائے سیاسی غلبہ کی مزاحمت کرنے کے اس کی حلقہ بگوشی شروع کر دی۔ ادب کو بھی محسوس ہوا کہ سیاست کی کاسہ لیس کی طرح وہ بھی سماج میں اپنی آبرو اور اقتدار قائم نہیں رکھ سکتا۔ ادب حقیقت کے تمام پہلوؤں کی بے لاگ ترجمانی کر کے انسان کو زندگی کا بھرپور شعور عطا کرتا تھا اور اس طرح اس کی شخصیت کو وسیع انسانی ہمدردیوں کا حامل بناتا تھا۔ سیاسی آئیڈیولوجی کی باندی بن کر ادب نے انسان کو اکہرا اور یک طرفہ بنانے کا کام کیا۔ ایسے آدمی پر کسی بھی سیاسی آئیڈیولوجی کو تسلط جماتے دیر نہیں لگتی اسے بہت ہی آسانی سے فنا تک بنایا جاسکتا ہے، کیونکہ اندرونی طور پر کھوکھلا ہونے کی وجہ سے کسی بھی مجنونانہ خیال کی چنگاری اس کے بھس میں آگ لگا سکتی ہے سماجی طور پر ایسا آدمی CONFORMIST ہوتا ہے اس کے اپنے کوئی عقائد اور پاسداریاں نہیں ہوتیں۔ جماعت یا ریاست کے دیے ہوئے عقائد اور آدرشوں کی وہ اندھی تقلید کرتا ہے، اور اس طرح ریاست ایسے آدمی سے جو چاہے وہ کام لے سکتی ہے۔ فرد فرد نہیں رہتا، ایک بڑی مشین کا پُرزہ بن جاتا ہے بھیڑ کی ایک بے چہرہ پر چھائی۔ اس پر چھائی سے آپ کہو کہ دن رات محنت کر کے پیداوار بڑھاتی رہے تو وہ بڑھاتی رہے گی۔ اسے حب الوطنی اور قومی برتری کے گیت گانے کو کہو گے تو وہ گائے گی۔ اسے مذہبی اور نسلی جنون میں مبتلا کرو تو وہ دوسرے مذاہب اور نسلوں کو صفحہ ہستی سے مٹا کر رکھ دے گی اس کے ہاتھ میں ایک سیاسی پمفلٹ رکھ دو تو وہ اسے آسمانی کتاب کی طرح پڑھتی رہے گی۔ اسے تہذیبی بربریت پر اُکساؤ تو وہ ماضی کی تہذیبی یادگاروں پر کالک لگائے گی اور ان تمام کتابوں کو نذرِ آتش کر دے گی جو اس کے عقائد کے مطابق نہیں لکھی گئیں۔ وہ جماعتی اور ریاستی احتساب کو خوش آمدید کہتی ہے۔ فکر و نظر پر پابندیوں کو لبیک کہتی ہے۔ جسم کی قید اور جذبات کی زنجیروں کو گوارا کرتی ہے، کیونکہ اس کی کوئی فکر نہیں ہوتی، کوئی جذبہ نہیں ہوتا کوئی جسم نہیں ہوتا۔ پر چھائی محض IMPULSIVE REFLEXES RESPONSES کا ایک مجموعہ ہوتی ہے نئے انسان کے خواب دیکھنے والوں کے پاس انسان ہی نہیں رہا محض اس کی ایک پر چھائیں رہ گئی۔ فاشٹ جرمنی، اشتراکی روس، اشتراکی چین، اسلامی پاکستان جو محض ایک آئیڈیولوجی کے سہارے ایک نیا انسان پیدا کرنے کے خواب لے کر چلے تھے، محض ایک پر چھائی پیدا کر سکے۔ اس پر چھائی کی خون آشامیوں کی داستاں آشویز کے گیس چیمبروں سے لے کر ڈھاکہ کی اُن گلیوں تک پھیلی ہوئی ہے جہاں کلمہ گو یوں نے کلمہ گو یوں کے خون سے ہولی کھیلی۔ اس آدمی پر تو ایک آدمی کے طور پر غور بھی کیسے کیا جاسکتا ہے۔ کیونکہ آدمی کے چہرے کے نقوش بھی ہوتے ہیں، رُوح کی پیچیدگیاں اور وجود کی گہرائیاں بھی ہوتی ہیں۔ پر چھائیوں کا ذکر آدمی کے طور پر نہیں ہوتا، اعداد و شمار کے چارٹ کے ایک نقطہ کے طور پر ہوتا ہے۔ بسٹ سیلز کتابوں کے متعلق لکھنے کے لئے ایک ہی بات ہوتی ہے کہ پچاس لاکھ یا ایک کروڑ آدمیوں نے اس کتاب کو پڑھا کتنے افسوس کی بات ہے کہ ایک کروڑ آدمی جس کتاب کو پڑھتے ہیں اس پر ایک صفحہ کی تنقید لکھنے والا ایک آدمی بھی پیدا نہیں ہوتا۔ ادھر ٹیکسپیر سے لے کر

ایلیٹ تک ایسے لکھنے والے بھی ہیں جن کے پڑھنے والوں کا حلقہ کبھی لاکھوں تک نہیں پھیلا۔ لیکن ہر نسل اپنے بہترین دماغوں کو اُن کے ایک ایک لفظ پر سوچ بچار کرنے کے لیے وقف کرتی رہی۔ پرچھائیاں محض CONSUMERS ہوتی ہیں اور ان کی ضرورتوں کو پورا کرنے والے لوگ ادب تخلیق نہیں کرتے محض CONSUMERS GOODS بہم پہنچاتے ہیں۔ گلشن نندا کی کتابوں کی تنقید نہیں لکھی جاسکتی، صرف اعداد و شمار بیان کیے جاسکتے ہیں۔ مطلب یہ کہ پرچھائی کا مطالعہ آدمی کے طور پر ممکن نہیں۔ اسی لیے وہ ادب کا موضوع نہیں بن سکتی۔ ادب کا موضوع وہ آدمی ہوتا ہے جو اندرونی اور بیرونی کشمکش کا جیتا جاگتا مرقع ہو۔ ادب جذبات و خیالات و اقدار کے تصادم سے پیدا ہوتا ہے۔ تصادم کی عدم موجودگی میں محض پروپیگنڈہ ہوتا ہے۔ فن کا شعلہ تصادم، گھرسن اور کشمکش کی اس زیر زمین آگ سے پھوٹتا ہے جو فنکار کے وجود کو اندر ہی اندر پگھلاتی رہتی ہے۔ اس شعلہ سے فکر و نظر، شعور و آگہی کے چراغ روشن ہوتے ہیں اور اسی لیے اس شعلے کی تعبیر و تفسیر سینکڑوں تنقیدی مضامین میں ہوتی ہے۔ پروپیگنڈہ لٹریچر کی تنقید نہیں لکھی جاسکتی۔ اس کا بھی صرف پروپیگنڈہ ہی کیا جاسکتا ہے۔ ترقی پسند تنقید ترقی پسند ادب کی تنقید نہیں صرف پروپیگنڈہ ہے۔ پروپیگنڈہ آرٹ نہیں محض کرافٹ ہے۔ پروپیگنڈہ تخیل کا تخلیقی استعمال نہیں محض چابک دستانہ استعمال ہے۔ پروپیگنڈہ کا تعلق پرکاری اور ہوشیاری سے ہے۔ آرٹ کا تعلق سادگی اور دردمندی سے ہے۔ اسی لیے پروپیگنڈہ کے لیے ایک چاق و چوبند ذہن اور فطین دماغ کی ضرورت ہے جو پھر بیوروکریٹ کا ہوتا ہے۔ اسی لیے پروپیگنڈے کا تعلق شعبوں اور اداروں سے ہوتا ہے جب کہ آرٹ کا تعلق محض ایک فرد کی ذات سے ہوتا ہے۔ ریاست کے پاس پروپیگنڈہ کی ایک مشینری ہوتی ہے جس کے ذریعہ وہ پروپیگنڈہ کروا سکتی ہے۔ ریاست کی مشینری تو کیا خود خدا کی خدائی بھی اگر ایک طرف ہو جائے تو فن کار سے اس کی مرضی کے خلاف ایک شعر تک نہیں لکھوا سکتی۔ آرٹ کی آئینہ نما اور آزادی کی اس سے بڑی دلیل اور کیا ہوگی آمروں کی آمریت اور دھن پتیوں کی دھن دولت بھی فنکار سے اس کی مرضی کے خلاف، ادب پیدا کرنے میں ناکام رہتی ہے۔ اگر کرگسوں میں پلا ہوا شاہین، رہ و رسم شاہبازی نہیں جانتا تو قصور اس کی خود فریبی کا ہے، شاہبازی کا نہیں۔ آدمی اپنے ارادے کا آپ مالک ہے اور اپنے ارادے میں آزاد ہے..... ”نہیں! نہیں!!“ نہیں!!!“..... یہ ”نہیں“ کہنے کی جرأت ہی ہمارے ترقی پسند دوستوں میں نہیں تھی۔ وہ تو یہی سمجھتے رہے کہ طبقاتی سماج میں فنکار کا ذہن کبھی آزاد نہیں رہ سکتا۔ اگر اس نے کچلے ہوئے طبقہ کا ساتھ نہیں دیا تو برسرِ اقتدار طبقہ کا ساتھ دے گا۔ اسی لیے وہ ان تمام فن کاروں کو جو ان کے ہم نوا نہیں تھے بورژوازیوں کے ہاتھوں پکے ہوئے اور ان کے ایجنٹ تصور کرتے رہے۔ لیکن فن کار تو دال میا تو کیا خود اللہ میاں سے بھی بھڑک جاتا ہے۔ ریاست چاہتی ہے کہ فن کار اس کا چوب دار بنے۔ بورژوا چاہتا ہے کہ وہ تفریحی ادب پیدا کرے۔ تاکہ اس ادب کے چھاپنے اور بیچنے والے کے طور پر وہ بھی مالا مال بنے اور فن کار بھی۔ لیکن بادلیر سے لے کر منٹو اور میراجی تک فن کاروں کا ایک طویل سلسلہ ملے گا جو ریاست اور بورژوازی اداروں کی طرف پیٹھ کیے وہی ادب تخلیق کرتے رہے جو وہ کرنا چاہتے تھے۔ انھوں نے اپنی دنیا اور عاقبت دونوں خراب کی لیکن فن کے معاملہ میں کسی سے مفاہمت نہیں کی۔ فنکار

کی وابستگی کس سے؟۔ اپنے فن سے، اپنی ذات سے:

پہنچا جو آپ کو تو میں پہنچا خدا کے تیں

فن کار تو اپنے فن کے ذریعہ اپنی ذات کا عرفان حاصل کر کے پوری کائنات کو سمجھتا ہے وہ تو یہی دیکھتا ہے۔ وہ خود کیا ہے، پر چھائی یا آدمی۔ اگر وہ پر چھائی ہے تو اکہرا ایک طرف میکانیکی، تبلیغی اور تلقینی ادب پیدا کرتا ہے۔ اگر آدمی ہے تو وہ ادب پیدا کرتا ہے جو پہلودار ہے آرزوؤں کی انجمن اور اندیشوں کا نگار خانہ ہے، سوز و ساز رومی اور بیچ قناب رازی کی کشمکشوں کی رزم گاہ ہے۔ کہانی تو فن کار سے اُس کا فن لکھواتا ہے۔ نظم تو فنکار سے شاعری کی پوری روایت لکھواتی ہے شعر کی روایت اور فن کار کا الہام، یہ وہ دودھارے ہیں جو جب ملتے ہیں تو فن کے سوتے پھوٹتے ہیں۔ کبھی فن کار کے پاس روح القدس آیا کرتے تھے۔ ہر قسم کے مادرائی ڈامنشن سے عاری سیکولر اور مادہ پرست سماج میں اب تو صرف فیلڈ مارشل اور مارواڑی سینٹھ آتے ہیں۔ بہر حال ہم نے فن کار کو اس قدر کمزور ارادے کا آدمی سمجھ لیا کہ یہی سوچتے رہے کہ فن کار اپنے فن کا آزادانہ استعمال کر ہی نہیں سکتا۔ اسے اس طرف یا اُس طرف تو ہونا ہی پڑے گا۔ آدمی اس طرف یا اُس طرف ہوئے بغیر اپنے طور پر اپنی ذات اور اپنی فکر و نظر پر اعتماد کر کے جی سکتا ہے۔ یہ بات تو میراجی، منٹو، بیدی، اختر الایمان راشد اور تمام جدید شاعروں نے ثابت کر دی۔ اپنی ذات اور اپنی فکر و نظر پر اعتبار نہ کرنے، فن کی آٹونومی اور فنکار کی آزادی کی قدر و قیمت کے معنی نہ سمجھنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ ترقی پسند فیلڈ مارشل اور مارواڑی سینٹھ دونوں کی سیاست کا شکار ہو گئے۔ ترقی پسند تحریک کی داستان آئیڈیولوجیکل فنانسزم سے لے کر ادب کے کمرشیالائزیشن کی داستان ہے۔

اب پھر ذرا آڈن کی نظم کی طرف پلٹے۔ میں کہہ چکا ہوں کہ پر چھائی پر اور پر چھائی کے لیے ادب تخلیق نہیں ہوتا، صرف پروپیگنڈہ لکھا جاتا ہے۔ پروپیگنڈے کا تعلق ڈپارٹمنٹ سے ہوتا ہے۔ کلف لگا بیورو کریٹ جذبات اور احساسات کا نہیں، صرف نئے نئے خیالات کا آدمی ہوتا ہے۔ ڈپارٹمنٹ میں شعر نہیں لکھے جاتے محض رپورٹیں لکھی جاتی ہیں۔ چنانچہ آڈن نے نظم کا اسلوب بھی وہ اختیار کیا جو بیوروکریسی کی رپورٹوں کا ہوتا ہے۔ یعنی سرو، غیر متعلق، معروضی اور اُس ایجاز کا حامل جو ٹیکنیکل رپورٹوں کو ہر قسم کی غیر ضروری باتوں سے پاک رکھنے کا نتیجہ ہوتا ہے۔ آدمی محض ایک کارڈ ہے، ایک عدد جو زمان و مکان کی بجائے فائل کے صفحات میں زندہ ہے۔ پر چھائی سے نہ محبت کی جاسکتی ہے نہ نفرت، کیوں کہ محبت اور نفرت کا تعلق پھر احساس سے ہے۔ پر چھائی آپ کے جسم کو نہیں رگڑتی، آپ کے پیروں کو نہیں کچلتی اسی لیے آپ اس سے نہ خوش ہوتے ہیں نہ ناراض۔ آپ میں رشک اور رقابت کا جذبہ بھی پیدا نہیں ہوتا کیونکہ پر چھائی کے پاس اپنی کوئی ایسی چیز نہیں ہوتی جو قابل رشک ہو۔ وہ امن کے زمانہ میں پُر امن رہتی ہے جنگ کے زمانے میں لام پر چلی جاتی ہے۔ ریاست اگر عبارت گاہ بناتی ہے تو عبادت کرتی ہے۔ ہوا خوری کے مقامات بناتی ہے تو ہوا خوری کرتی ہے۔ وہ وہی کتابیں پڑھتی ہے جن پر ریاست یا قبولیت عامہ کی چھاپ ہو، اگر لکھتی ہے تو انہی منصوبوں کے تحت لکھتی ہے جو ریاست یا تجارتی اداروں یا سماج کے ستونوں نے اس کے لیے تیار کیے ہیں۔ فن کار کے لیے لکھنے کا مطلب ہوتا ہے گزرتے ہوئے زمانے پر اپنی آواز

نقش کرنا۔ میں بھی سوچتا ہوں، میں بھی کچھ کہنا چاہتا ہوں۔ وقت کے صحراؤں کے ستارے میری رُوح میں آواز بن کر گونج رہے ہیں، میں بھی اس آواز کو لفظوں میں قید کرنا چاہتا ہوں۔ لیکن پر چھائی کی کوئی آواز نہیں ہوتی، پر چھائی گول گنبد ہوتی ہے۔ جس میں دوسروں کی آوازیں گونجا کرتی ہیں۔ وہ صحراؤں کے ستاروں کو محسوس نہیں کرتی کیونکہ وہ خود ریگ صحرا ہے۔ آدرشوں کی آندھیاں چلتی ہیں تو ریت کا ڈھیر سمٹ سمٹ کر دوسری جگہ تو وہ بن جاتا ہے۔ اس ریت پر ہمیشہ دوسروں کے قدموں کے نشان ہوتے ہیں۔ اس ریت کی اپنی کوئی چمک نہیں ہوتی، کیونکہ یہ ہمیشہ مستعار کرنوں کی روشنی سے چمکتی ہے۔

پر چھائی نہ ارادے کی قوت رکھتی ہے نہ انتخاب کا حوصلہ۔ اس کے تمام فیصلے ریاست ادارہ اور جماعت کرتی ہے۔ وہ نہ اپنے دوستوں کو پہچانتی ہے نہ دشمنوں کو۔ اس کے دشمنوں کی فہرست ریاست کے اخبارات فراہم کرتے ہیں اور ان سے کتنی نفرت کرنی چاہیے۔ اس کی مقدار بھی وہی طے کرتے ہیں۔ وہ اپنے دوستوں اور دشمنوں کے چہروں سے کبھی واقف نہیں ہوتی کیونکہ وہ سب دُور دیس میں بستے ہیں اور محض سیاسی تجربات ہوتے ہیں۔ پر چھائی کی نفرت بھی سیاسی اور محبت بھی سیاسی ہوتی ہے اسی لیے مصلحت اندیش سطحی اور ناپائدار ہوتی ہے۔ موسم سرما میں اسے اُن لوگوں کی ہجو لکھنی پڑتی ہے جن کے قصیدے اس نے موسم گرما میں گائے تھے۔ پر چھائی یا تو نفرت کرتی ہے یا محبت۔ وہ جذبات کی بکتر بند تقسیم کو سمجھتی ہے، محبت و نفرت لاگ اور لگاؤ اور خیر و شر کی کشمکش کی سطح پر اسے جینا نہیں آتا۔ وہ جذباتی اور نفسیاتی پیچیدگیوں کو پیٹ بھروں کی عیاشی سمجھتی ہے۔ اور پر چھائی کی عیاشی کے سامان ہیں سرکس، صنعتی میلے، لیڈروں کے مزارات، فوجی قوائد، اسلحوں کی نمائش۔ PAGEANTS

تابلو، جذباتی فلمیں، خواب دکھانے والی ناویں، سنسنی خیز اخبارات، فٹ بال میچ اسٹیڈیم میں انسانوں کی تنظیم کے ذریعہ بنائے گئے قومی جھنڈوں اور ملکوں کے نقشے اور کروڑوں تالیاں پر چھائی کبھی دو ہاتھ سے تالی نہیں بجاتی۔ وہ کروڑوں ہاتھوں سے تالی بجاتی ہے۔

بے دلی اور بے کیفی اس کا مقدر ہے۔ کیوں کہ پر چھائی زیست کے کرب اور کشمکش سے نجات لانے کے لیے ایسے نشہ آور آدرشی سہارے ڈھونڈتی ہے جو اسے آسمان آسودگیوں اور سہل خود اطمینانی کے جھوٹے مچھلاتے ہیں۔ وہ حقیقت اور تجرباتی سطح پر اپنے مذہب کو قبول کر کے اسے اپنی زندگی کا حصہ نہیں بناتی۔ اس لیے مذہب کو ایک آئیڈیولوجی کی شکل دے کر خیالی سطح پر اس کے گن گاتی ہے۔ اور خوش ہوتی ہے۔ اس کے لیے اہم چیز نماز اور روزہ نہیں بلکہ سود کی ممانعت ہے کیونکہ سود کی بحث سوشلزم اور اقتصادی نظام تک جاتی ہے۔ اور پر چھائی کو ایسے مباحث میں لطف آتا ہے۔ جن کے ذریعہ اپنے مذہب کے اقتصادی، سیاسی اور اخلاقی نظاموں کو دوسرے نظاموں سے افضل ثابت کیا جائے۔ پر چھائی آدرش وادی تحریمات کے بغیر سانس نہیں لے سکتی اس لیے وہ آدرش وادی کی خیالی دنیا میں جیتی ہے۔ اور حقیقی دنیا کے مسائل سے واقف نہیں ہوتی۔ پر چھائی کی چونکہ خودی نہیں ہوتی اس لیے اپنے آپ کو پانے کا سوال ہی نہیں ہوتا۔ چنانچہ وہ بھیڑ میں خود کو کھوتی رہتی ہے۔ جلسے جلوس، مورچے، میکپ، رضا کار، سیوک سنگھ وہ پناہ گاہیں ہیں جو تنہائی سے گھبرائی ہوئی پر چھائی نے اپنے لیے تراشی ہیں۔

جہائی کے کرب کا علاج محبت ہے۔ محبت آدمی کو ذات کے صنم کدے سے باہر نکال کر غیر ذات سے جذباتی اور حیاتیاتی رشتہ قائم کرنے کا سلیقہ سکھاتی ہے۔ لیکن پرچھائی محبت نہیں کر سکتی وہ ہاتھ میں جھنڈا تھام سکتی ہے، دوسرے کا ہاتھ نہیں تھام سکتی۔ وہ قدم سے قدم ہلا کر مارچ کر سکتی ہے، کسی کے قدموں پر زندگی نثار نہیں کر سکتی۔ محبت خون کی حرارت مانگتی ہے، لیکن پرچھائی کی رگوں میں سُرخ دکھتا ہوا خون نہیں نیلا کیلا پانی بہتا ہے۔ وہ عورت پر نہیں آدرش پر مرتی ہے۔ پرچھائی زندگی سے شادی کرتی ہے، اچھوت سے شادی کرتی ہے، بیوہ سے شادی کرتی ہے۔ ہندو عورت اور مسلمان عورت سے شادی کرتی ہے کیونکہ ایسا کرنے سے اس کے پندار کی تسکین ہوتی ہے۔ سماج کے سامنے ایک آدرشی انسان کے طور پر خود کو پیش کرنا پرچھائی کا مطمح نظر ہوتا ہے۔ نیاز فتحپوری کا شہاب بھی اتنا توانا فلسفہ بگھارنے کے بعد بیوہ ہی سے شادی کرتا ہے۔ پرچھائی عورت کے ساتھ زنا کرتی ہے۔ ہم بستر تو وہ صرف اپنے آدرش کے ساتھ ہوتی ہے۔

آدرش کا آسیب اپنے دو نکلیے دانتوں کو انسان کی شہہ رگ پر گاڑے اس کا خون چوستا رہتا ہے۔ انجام کار ایک بھراپڑ اتندرست توانا آدمی خود خون چوسنے والا آسیب بن جاتا ہے۔ اس کی شریانوں کی ویران شاہراہوں پر صرف آدرش کی سُکھی ہوائیں سنسناتی رہتی ہیں۔ یہ ہوائیں جب طوفانی آندھیاں بنتی ہیں تو وہ قوموں، نسلوں اور آبادیوں کو پھونک دیتی ہیں۔ آدرشوں کے یہ آسیب رات کے اندھیروں میں بھٹکتے ہیں اور اپنی نشہ آور پھنکار سے انسانوں کو مدہوش کر کے اپنے نئے زمانوں، نئی دنیاؤں، پراچین کال یا قرونِ اولیٰ کے سہانے خواب دکھاتے ہیں۔ یہ آسیب رات کے اندھیروں میں جھپتے ہیں کیونکہ سورج کی روشنی میں ان کے جسم کی مٹی ریزہ ریزہ ہو کر بہہ جاتی ہے۔ آدرش وادی تعصب اور آدرش وادی جنون ذہن کے ان تیرہ دتار زندانوں میں پروان چڑھتا ہے جس کی دیواروں میں روزن و شکاف نہیں ہوتے۔ فکر و نظر کی روشن کرنیں، علم و ہنر کی شاداب ہوائیں زندان کی کائی لگی نمناک دیواروں سے ٹکرائیں کر لوٹ آتی ہیں۔ ٹیگور نے کہا تھا کہ ذہن کے درتے کھول دو تا کہ تازہ ہوائیں اندر داخل ہو سکیں۔ گاندھی جی نے جواب میں کہا کہ ہوائیں ضرور داخل ہوں لیکن اس بات کا بھی خیال رہے کہ کہیں وہ ہمارے قدم نہ اکھیڑ دیں۔ سنت، شاعر کی بات سمجھ نہ سکا۔ کیسار کو سنت کی بات میں اپنے کام کی چیز ہاتھ آگئی۔ کیسار کی دنیا کا رگہ شیشہ گری ہے۔ وہ پھونک پھونک کر قدم رکھنے کی تلقین کرتا ہے۔ ناک پر انگلی رکھ کر اشارہ کرتا ہے کہ آہستہ سانس لو بلکہ سانس ہی نہ لو، ورنہ آدرشوں کے آگلیئے ٹوٹ جائیں گے۔ فن کا رحق گو اور بے باک فن کار، مصلحت کوش نہیں ہوتا۔ وہ بوڑھے کھانتے کھنکارتے، ریٹائرڈ افسروں کی طرح ریڈیو پر موسم کا حال سن کر کانوں پر مفلر لپیٹے، ہاتھ میں چھاتا لیے زندگی کے مال روڈ کی چہل قدمی کے لیے روانہ نہیں ہوتا۔ وہ تو مستانہ دار و دروادی خیال طے کرتا ہے۔ دست و بازو دونوں لہو لہان ہیں۔ لیکن سینے کے بل اس راہ کو طے کرتا ہے جس میں خضر اور عصائے خضر دونوں واما ندہ پڑے ہوئے ہیں۔ فن کار تو وجود کی آخری چوٹی پر پہنچ کر نیستی کے اندھیرے خلاؤں میں جھانکتا ہے۔ یہ ہیبت ناک منظر دیکھ کر نہ تو اس کے قدم لڑکھڑاتے ہیں اور نہ نظر چکراتی ہے۔ یہی ہے وہ لا تقطع کا مقام جو اس پر نومیدی کے اسرار فاش کرتا ہے۔ اور اسے سوزِ درون کائنات عطا کرتا ہے۔ یہ اپنی مرضی کے

مطابق نوکری اور بیوی نہ پانے والی مایوسی نہیں بلکہ وہ SENSE OF DESPAIR ہے جو فن کار کو قنوطیت اور جاہلیت دونوں سے بلند کر کے زندگی کو اس کے پورے کرب اور المناکی کے ساتھ قبول کرنے کا حوصلہ عطا کرتی ہے۔ اسی نومیدی سے وہ دردمندی پیدا ہوتی ہے۔ جو مصلوب مسیح سے کہلاتی ہے۔ ”انھیں معاف کر دے کہ وہ نہیں جانتے، وہ کیا کر رہے ہیں۔“ ایسی دردمندی کے بغیر فن کار کے سینے میں سوزِ درونِ کائنات پیدا نہیں ہوتا۔ اور اس سوز کے بغیر وہ ادب بھی پیدا نہیں ہوتا۔ جو اس ناپائدار کائنات میں۔ انسان کے مقام کی تفسیر ہو، یہی وہ سوز ہے جو فن کار کے جگر کو خون کرتا ہے۔ اور یہ فن کار کا خونِ جگر ہے۔ جو سِل کو دل بناتا ہے۔ سرد پتھر سے تراشے ہوئے ستونوں کے درمیان بیٹھے ہوئے فن کار کی آنکھ صحرا میں ہجومِ نخیل کا تماشا کرتی ہے۔ اور خون کے آنسو روتی ہے۔ فن کار کا گوشِ شنوا پتھر میں حدی خوانوں کا نغمہ سنتا ہے۔ اور اس کی چشمِ بینا بتانِ آذری کا رقص دیکھتی ہے۔ فن کار کی چشمِ تصور میں جب گیت کی لَو تھر تھراتی ہے تو سیکری کے اندھیرے بھاگتے ہیں اور جھاڑ اور فانوس روشن ہوتے ہیں۔ جب گیت کی جوت بجھتی ہے تو وقت اپنی طنائیں کھینچ لیتا ہے، اندھیرے لوٹ آتے ہیں اور فن کار خود کو ایک عجیب افتادگی کے عالم میں کسی سایہ محراب میں ماضی کے خوابوں میں پڑا پاتا ہے۔ پر چھائی نہ تو رگ سنگ میں گونجتے ہوئے نغموں کو سنتی ہے، نہ دلِ سنگ میں ناچتے ہوئے بتوں کو دیکھتی ہے۔ اس کا کوئی ماضی نہیں ہوتا اور کوئی مستقبل بھی نہیں ہوتا۔ وہ صرف حال میں جیتی ہے۔ اس کی آنکھ نہ تو ماضی کی سہانی یادوں سے اشکبار ہوتی ہے، نہ تو مستقبل کی کرشمہ سازیوں سے حیران۔ فن کار کا ماضی تہذیبوں اور تمدنوں کے عروج و زوال، اساطیر اور مذاہب کی نیرنگیوں، آرٹ اور ادب کی معجز نمایوں کی داستان ہے۔ پر چھائی کا ماضی یونین اور الکشن ملازمت سے سبکدوشی اور پنشن کا ماضی ہے بیورد کریٹ کی پتھریلی عمارتوں اور کیسار کے سنگین مجسموں کو دیکھ کر اس کی نظر پتھر اگنی ہے۔ اب اس کے لیے ممکن ہی نہیں رہا کہ گلی کو چوں کو اور اراقِ مصوٰر کی طرح دیکھے۔ شہر ویرانہ بن گئے۔ اور عمارتیں پتھر کی چٹانیں۔ دیوہیکل عمارتوں کے اندر فالتوں کی پھڑ پھڑا ہٹ ہے اور ان کے باہر پر چھائیں کے قدموں کی سہمی ہوئی چاپ۔ جدید فنِ تعمیر، غیر شخصی، اکہرا، کھوکھلا ہزار آنکھوں والا اور پتھر ملا ہے۔ یہ پر چھائی کا عکس ہے اور وہ اپنے بنائے ہوئے زنداں میں ایک آسیب کی طرح حرکت کرتی ہے۔ کوئی سقف و بام ایسے نہیں جن پر آرزوؤں کی کمند پھینکی جائے۔ کوئی فصیل موجِ تمنا کا ساحل نہیں۔ کوئی سایہ دیوارِ آشفۃ سری کی پناہ گاہ نہیں۔ کوئی گوشہ نشاطِ خوابوں کی آماجگاہ نہیں۔ کسی منبر و محراب، کسی ستون و آستانے سے کوئی یادیں، خواب اور تمنائیں وابستہ نہیں۔ ہر چیز سرد، کھوکھلی، پتھریلی اور غیر شخصی ہے۔ فن کار کا تخیل تو اس گوشہ بساط میں گل کھلاتا ہے جہاں بزمِ نشاط برہم ہو۔ ان گلی کو چوں کی کہانی کہتا ہے جن کے سقف و بام کی رعنائیوں سے واقفیت ہو۔ ان مانوس چلمنوں کا بیان کرتا ہے جو آنچل، پیرن، یار خسار کی آنچ سے رنگین ہوتے ہیں۔ فن کار مانوس فضاؤں میں جیتا ہے۔ وجود کے لس کو اپنی برہنہ کھال پر محسوس کرتا ہے۔ اشیاء پر حواس کی کمند پھینکتا ہے۔ مظاہرِ فطرت کے حُسن کا چشمِ حیراں سے تماشا کرتا ہے۔ غیر مانوس اور غیر شخصی فضا میں وہ بے قرار اور آوارہ روح کی مانند بھٹکتا ہے۔ بیسویں صدی کی شاعری، آبادیوں کی نہیں۔ خرابوں کی شاعری ہے۔ وہ روح کی بے قراری اور آبلہ پائی کی داستان ہے۔ پر چھائیوں کی بستی میں سب

سے بے چین روح فن کار ہی کی ہوتی ہے۔ پر چھائی کے لیے تو بے قراری کا سوال ہی نہیں ہوتا۔ اس کے پاس وہ طمانیت COMPLACENCY ہوتی ہے جو بے حس سے پیدا ہوتی ہے۔ پر چھائی کا احساس برف پوش وادی کے مانند ہوتا ہے جہاں نہ گل کھلتے ہیں نہ خار۔ برف ہے جو آہستہ آہستہ گرتی رہتی ہے۔ آڈن کی نظم میں ایک لفظ ایک ایچ ایک علامت ایسی نہیں جو اس پر اسرار اور خوبصورت فطرت کی نشان دہی کرے جسے جدید تمدن کے شہزادے اپنی سنگ و آہن کی دنیا سے باہر چھوڑ آئے ہیں۔ پر چھائی کا بیان فطرت کی علامتوں اور شعری پیکروں میں ممکن بھی نہیں۔ پر چھائی کا تعارف کراتے وقت خیالات استعارات میں نہیں بٹکتے۔ استعارہ تو وہاں پیدا ہوتا ہے جب آدمی کا رشتہ فطرت اور فطرت کی مخلوقات سے جوڑا جاتا ہے۔ پر چھائی کا رشتہ صرف آدمی کی بنائی ہوئی دنیا سے ہے۔ کاغذات اور کارخانوں سے ہے۔ استعارے کی دنیا پھول گھاس اور درخت، ساحل موج اور دریا، برف، نو اور برسات، جنگل، صحرا اور پہاڑ، شفق، بادل اور بجلی چرند پرند اور حیوان، چاند اور سورج اور ستاروں کی دنیا تھی۔ اس دنیا سے پر چھائی کا کتنا رشتہ رہ گیا ہے۔ اس کا اندازہ آپ کو آڈن کی نظم سے ہوگا۔ بیورد کریٹ کے کاغذات اور کیسار کے کارخانوں اور بورڈ واژہ کے بازاروں میں جینے والی پر چھائی کے بیان کے لیے علامت شعری پیکر اور اشعار کی ضرورت ہی کیا ہے۔ آڈن کی نظم میں ایک بھی علامت اور استعارہ کا استعمال نہیں ہوا۔ صحافتی رپورٹ کی جس زبان کا آڈن نے استعمال کیا ہے، وہ ہر نوع کے تخیلی تخلیقی ڈامنشن سے محروم ہے۔ یہی زبان پر چھائی کے ادب، صحافت، ریڈیو فلم، ٹیلی ویژن اور تفریحات کی زبان ہے۔

پر چھائی کی زندگی ایک تو اتر ہوتی ہے..... ایک رنگ یک آہنگ بے لطف اور بے کیف لمحوں کا۔ آدمی جب پیداواری رشتوں ہی میں قید ہوتا ہے، تو پتھر صرف بھوکے پیٹ پر باندھنے کے کام آتا ہے، مجسمے تراشنے کے لیے نہیں۔ بھوکے آدمی کا مسئلہ روٹی ہوتی ہے۔ تہذیب نہیں۔ تہذیب اس وقت شروع ہوتی ہے جب آدمی پیٹ پر تھپڑ مار کر بات کرنے کی بجائے دل پر ہاتھ رکھ کر داستانِ غم سناتا ہے۔ روٹی آدمی کا مسئلہ ہے تہذیب کا نہیں۔ تہذیب کا مسئلہ تو خود آدمی ہے۔ آدمی کو روٹی نہ ملے تو وہ تہذیب کی باتیں نہیں کرتا۔ روٹی ہی کی باتیں کرتا ہے۔ دمشق میں قحط پڑتا ہے تو لوگ عشق بھی فراموش کر دیتے ہیں۔ اس سے تو یہی بات ثابت ہوتی ہے کہ عشق کے لیے اعلیٰ تہذیبی زندگی کے لیے آدمی کو قحط سالی کی فضا سے باہر نکلنا ہوتا ہے۔ انسان کی تاریخ قحط، جنگ، قتل عام، وباؤں اور آسمانی بلاؤں سے بھری ہوئی ہے لیکن یہی انسان کی کل تاریخ نہیں۔ اس کی ایک تہذیبی تاریخ بھی ہے، جو بتاتی ہے کہ آدمی پیشہ سوکھے کھیتوں اور پلیگ کے چوہوں ہی کو خوفزدہ پھٹی آنکھوں سے دیکھتا نہیں رہا۔ اس کی نگاہ شوق، جلوہ گل، اور حسین محبوب کا تماشہ بھی کرتی رہی ہے۔ وہ حیات و موت کے مسائل پر بھی سوچتا رہا ہے۔ وہ حیاتِ انسانی کے رموز اور اسرارِ کائنات اور مظاہر فطرت پر بھی سوچ بچار کرتا رہا ہے۔ اس نے گیت، سنگیت، رقص، مصوری، بت تراشی، شاعری، کہانیاں، داستانیں، ناول کے ذریعہ تخلیقِ حسن کی ہے۔ اور اپنی زندگی کو جذباتی اور روحانی طور پر مالا مال کیا ہے۔ ایک نہیں سینکڑوں مذاہب، ایک نہیں ہزاروں پیغمبروں، درویشوں صوفیوں، سنتوں اور شیعوں نے آدمی کی روحانی زندگی کو سرسبز و شاداب کیا ہے۔ فلسفہ تاریخ سائنس کے شاندار کارنامے بتاتے ہیں کہ

آدمی نے زمین، چاند، سورج اور ستاروں کو عقل سے پیانے سے ناپا۔ اساطیر کتھائیں، لوک گیت، لوک ناچ، رسوم و روایات موسیقی اور مذہبی تہوار اس بات کی گواہی دیتے ہیں کہ آدمی صرف کھیتوں اور کارخانوں میں کام نہیں کرتا رہا، بلکہ اپنی زندگی کو ایک پہلودار ہیرے کی مانند تراشتا رہا ہے۔ آدمی کو صرف روٹی کھانے والا جانور سمجھنا، اسے حیوانی سطح پر رکھنا ہے، اور اسے اس چیز سے محروم کرنا ہے جو آدمی کو حیوانوں پر امتیاز اور فضیلت بخشتی ہے۔ یعنی عقل اور منطق غیظ کا ادب یہی حرکت کرتا ہے۔ بھوک افلاس اور مظلومیت کا بیان وہ اس طرح کرتا ہے کہ آدمی اپنی بنیادی حیثیت تک برقرار نہیں رکھ سکتا۔ یہی غیظ کے ادب کی کمزوری ہے ادب تو پھر بھی تخلیقِ حُسن ہے، اور غیظ کا ادب اپنے حدود میں کچھ نہ کچھ تخلیقی حُسن رکھتا ہی ہے۔ لیکن غیظ کی تنقید تو اس حُسن سے بھی محروم ہوتی ہے۔ ترقی پسند تنقید جب آدمی کی بھوک غربت اور مظلومیت کا ذکر کرتی ہے تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ تاریخ میں آدمی ستم شعار بادشاہوں کے ہاتھوں خاک بسر اور گریباں چاک ہی پھرتا رہا ہے۔ اور طبقاتی سماج میں تہذیب کی تخلیق ممکن ہی نہیں۔ اور جو کچھ تہذیب تخلیق ہوئی ہے وہ طبقاتی رجعت پسند اور بیمار ہے، مختصر یہ کہ پیٹ بھروں کی عیاشی ہے، اور اعلیٰ صحت مند، اور عوامی تہذیب تو صرف غیر طبقاتی سماج ہی میں ممکن ہے، جیسا کہ اشتراکی رُوس کی تہذیب سے ظاہر ہے۔ یہ تصور آدمی کا نہایت ہی بہیمانہ تصور ہے۔ یہ تصور آدمی کو صرف بھوکا بھیڑیا بنا کر پیش کرتا ہے۔ جو جنگل میں اپنی خوراک کو سونگھتا پھرتا ہے۔ آدمی کی تہذیبی تاریخ بتاتی ہے کہ آدمی تاریخ میں کبھی ایسا نہیں رہا اور آج بھی نہیں ہے۔ غربی اور قلت آدمی کا ہمیشہ بہت بڑا مسئلہ رہا ہے اور آج بھی ہے اور کل بھی ہوگا۔ اور شاید بہت زیادہ شدید ہوگا۔ کیونکہ ماہرین آبادی بتاتے ہیں کہ ۲۲۲۶ء میں دُنیا کی آبادی جو آج تین ارب کے لگ بھگ ہے بارہ ارب کو پہنچے گی اور انسان کا سب سے بڑا مسئلہ غذا کا مسئلہ ہوگا۔ آدمی بھوکا ہوتا ہے تو دوسرے آدمی کو مار کر کھا جاتا ہے۔ دراصل حیاتیاتی سطح پر تہذیب کا مسئلہ پیدا ہی نہیں ہوتا۔ تہذیب کا مسئلہ تو اس وقت پیدا ہوتا ہے جب آدمی حیاتیاتی سطح سے بلند ہو جاتا ہے۔ اور آدمی کی تاریخ اس بات کی ضامن ہے کہ آدمی کبھی حیاتیاتی سطح پر نہیں جیتا۔ زندگی کی بنیادی ضرورتوں کے مسائل وہ اپنی عقل و خرد سے حل کرتا رہا۔ اور بل سے لے کر ہوائی جہاز تک، گو بر سے لے کر کیمیاوی کھاد تک، اور کھیت سے لے کر کھیتی باڑی کی یونیورسٹی تک قائم کرتا رہا۔ لیکن آدمی یہ بھی جانتا تھا کہ وہ جو کھیت کے کنارے پر بڑے بڑے بالوں اور کھوئی ہوئی آنکھوں والا آدمی شفق سے گلنار آسمان پر نظریں گاڑے کسی سوچ میں گم ہے، اس سے نیل اور گو بر کے بارے میں کچھ پوچھا تو جواب میں حُسنِ ازل، روحِ ارض، اسرارِ کائنات، موزِ فطرت، شفق کی سُرخِی اور آسمان کی پہنائیوں کی لہن ترانیاں شروع ہوں گی۔ لہذا ایسا آدمی جو رہے سماں کے سوال کا جواب آسمان سے دیتا ہو تو اسے اس کے حال پر چھوڑ دو، اور نیل کی رسولی اور گو بر کی کھاد کی بات گاؤں کے مکھیا ہی سے کرو کہ وہ تجربہ کار ہے۔ اور ان معاملوں کو خوب سمجھتا ہے۔ لیکن یہ جو دُنیا و ما فیہما سے بے خبر، اپنے حال میں گم، مجذوبِ ازل کی مانند کھیتوں کے کنارے پر گھوم رہا ہے۔ جب رات گئے گاؤں کو لوٹے گا تو گیتوں کی مالا اور کہانیوں کا گلہ دستہ لے کر آئے گا۔ اور گیت بھی کیسے، انھیں سن کر نہ جانے کیسی کیسی بھولی بسری یادیں تازہ ہوتی ہیں، سینے میں کیسی گمنام اور موبہوم آرزوئیں جاگتی ہیں۔ ذہن پر کیسے دل فریب خوابوں کی پرچھائیاں لہراتی ہیں۔ جب وہ ذکرِ نشاط کرتا ہے تو

روح انگڑائی لے کر جاگتی ہے۔ اور چھپھاتے پرندے کی مانند آسمان کی نیلا ہٹوں میں گم ہو جانا چاہتی ہے۔ جب وہ داستانِ غم بیان کرتا ہے تو جگر چاک ہو جاتا ہے۔ اور آنکھیں خون کے آنسو روتی ہیں۔ یہ کیسی عجیب بات ہے کہ اس کی کہانی سب کی کہانی معلوم ہوتی ہے۔ اور اس کی ہر بات پر یہی کہنے کو جی چاہتا ہے کہ تو جو کہہ رہا ہے وہی میرے دل میں تھا۔ حالانکہ وہ تو میرے نام سے بھی واقف نہیں۔ کبھی مجھ سے بات بھی نہیں کی اسے خبر بھی نہیں کہ میرے بیل کی رسولی نکلی ہے۔ اور گوبر کی کھاد ملتی نہیں۔ اور لڑکے کی آرزو میں جو رو دس لڑکیاں جن چکی ہے اسے کچھ بھی تو خبر نہیں۔ اپنے خیالوں میں گم کھیتوں کے کنارے ٹہلا کرتا ہے۔ لیکن جب گیت لکھتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ احساس کے تاروں کو نازک انگلیوں سے چھو رہا ہے۔ اور زخموں کو مہربان ہاتھوں سے سہلا رہا ہے، اور سوئے ہوئے خوابوں کو جگا رہا ہے اور خوں گشتہ آرزوؤں کا نغمہ سُنا رہا ہے، اور ایک ہی تار پر زندگی کے الم و نشاط کا وہ راگ چھیڑ رہا ہے جسے سن کر دل میں غم ناک مسرتوں کے طوفان اُٹھتے ہیں۔ سچ مچ جادو گر ہے جادو گر۔ لفظوں سے تصویریں کھینچتا ہے اور سنگیت پیدا کرتا ہے۔ کتنا عجیب ہے یہ آدمی بالکل اسی کی طرح جو خچر پر بیٹھ کر نکلتا تھا اور آسمانی سلطنت کی باتیں کرتا تھا۔ اگر اس آدمی سے میں نے پوچھا بھی کہ میرے بیل کی رسولی کا کیا علاج کروں، لڑکا پیدا کرنے کے لیے کون سی جڑی بوٹی کھاؤں اور بچوں کا پیٹ پالنے کے لیے کون سی کھاد استعمال کروں، تو بیچارہ میرے سوالوں کا کیا جواب دے گا۔ ان سوالوں کا جواب گاؤں کا قاضی حکیم اور کھیا دے سکتا ہے، اور لمبے بال والا نہ قاضی ہے نہ کھیا نہ حکیم نہ ترقی پسند نقاد۔ چونکہ پورے گاؤں کا چودھرا پالیے بیٹھا تھا اور اپنی ذات میں قاضی ملاً کھیا اور حکیم کی صفات کو جمع کیے ہوئے تھا، اس لیے اس نے ایک عام آدمی کی دانش مندی اور ہمدردی سے شاعر کو دیکھنے کی بجائے ایک بدمزاج چودھری کی نظر سے اسے دیکھا۔ اور اس سے وہ تمام سوالات کر بیٹھا جن کا بہ حیثیت ایک شاعر کے شاعر کے پاس کوئی جواب نہیں تھا۔ اسے شاعر پر سب سے بڑا اعتراض یہی تھا کہ یہ حرام زادہ ایک نکھٹو کی مانند کھیتوں کی منڈیروں پر ٹہلا کرتا ہے۔ اور زیادہ اناج پیدا کرنے کے مسائل پر سوچ بچار نہیں کرتا۔ شاعر سوچ بچار کرے بھی تو کیسے کرے۔ وہ تو جو کچھ دیکھتا تھا وہی بیان کرتا تھا۔ کھیت حسین ہے تو وہ ان کا حسن بیان کرتا تھا۔ دھان اُگانے کے باوجود دھان بھوکا رہتا ہے۔ تو شاعر اس کی بپا سُناتا تھا۔ جن کا کام غلہ کی پیداوار اور تقسیم کے طور طریقوں پر غور کرنا اور انھیں بدلنا ہے۔ وہ اس بپا کو سنیں اور سماجی نظام کو بدلنے کے بارے میں سوچیں۔ شاعر حقائق اور اقدار کا بیان کرتا ہے۔ انھیں بدلنے کے طریقے نہیں سمجھاتا کہ یہ کام فلسفہ کا ہے۔ بھوک ایک جبلت ہے، جنسی جبلت ہی کے مانند، اور اپنی جبلتوں کی تسکین کی خاطر آدمی جن ذریعوں کا استعمال کرتا ہے اسی پر اس کی حمدِ فی اور سماجی زندگی کی عمارت تعمیر ہوتی ہے۔ مادی، سماجی اور حمدِ فی زندگی کے علاوہ آدمی کی جذباتی، روحانی اور تہذیبی زندگی بھی اس شعور کی تشکیل کرتی ہے جو فن کا سرچشمہ ہوتا ہے۔ روٹی اس شعور کا ایک حصہ ہوتی ہے۔ لیکن کل شعور نہیں، اور تہذیب کا سرچشمہ آدمی کا شعور کل ہوتا ہے۔ تہذیب اس سماجی اور متمدن آدمی کی تخلیق ہے۔ جو ضروریاتِ زندگی فراہم کرنے کی جدوجہد میں مشغول ہونے کے باوجود، سماجی اور حمدِ فی زندگی کی دوسری سطحوں پر بھی جیتا تھا۔ بھوکا آدمی سب پر شعر نہیں کہتا اسے کھا جاتا ہے، لیکن آدمی سب کو کھاتا بھی رہا ہے۔ اور اس پر شعر بھی کہتا رہا ہے۔ جس

سے ثابت ہوتا ہے کہ تاریخ میں آدمی محض رُوح اور جسم کے رشتہ کو برقرار رکھنے کی جدوجہد کا ہی شکار نہیں رہا، بلکہ اپنے جسم کی ضرورتوں کے ساتھ ساتھ اپنی رُوح کی پہناؤں کو بھی کھنگالتا رہا ہے۔ ترقی پسند تنقید کا تاریخی آدمی غریب ہے، پکلا ہوا ہے، ستایا ہوا ہے، مظلوم ہے، بھوکا ہے، اور محنت محنت محنت محنت کرتا رہا ہے۔ یہ آدمی کا بڑا حیوانی تصور ہے۔ غیظ کی تنقید پر عتاب احتجاج کرنے کے لیے آدمی کو اتنا مظلوم اور ستم رسیدہ بنا کر پیش کرتی ہے کہ وہ آدمی تک نہیں رہتا۔ بھوک اگر آدمی کو حیوان بناتی ہے اور وہ تہذیب کی تخلیق کا اہل نہیں رہتا تو محض اقتصادی طور پر آسودہ آدمی بھی اگر اس کا کوئی رُوحانی اور تہذیبی ڈامنشن نہ ہو تو ایک پر چھائی بن جاتا ہے۔ آڈن کی نظم کا آدمی بھی اندر سے کچھ نہیں۔ کھوکھلا ہے کھوکھلا۔ پتہ نہیں چلتا کہ وہ اس انسانیت کا ایک جزو ہے۔ جس کا اپنا ماضی ہے اور ایک عظیم تہذیبی روایت ہے۔ اس کی تہذیبی سرگرمیاں نہ ہونے کے برابر ہیں۔ رُوح کا تو نام و نشان نہیں۔ احساسِ زیاں تک موجود نہیں۔ اسی لیے کوئی تشنگی تڑپ تلاش اور کشمکش بھی نہیں۔ بات دراصل یہ ہے کہ ترقی پسند تنقید کے بقراط اور کیسار جناب ممتاز حسین تو بہت پہلے کہہ چکے تھے کہ نئی شاعری کے کولبس کون سی ذات کی تلاش میں روانہ ہوئے ہیں، آدمی اندر سے کچھ بھی نہیں سوائے خون اور رگوں کے جال کے۔ جو معاشرہ ممتاز حسین پیدا کرنا چاہتے ہیں اس میں۔ باطن کے سفر کے تو کوئی معنی ہی نہیں۔ اندر جھانکنے کا مطلب ہے فضلے، سے بھری آنتوں کا نظارہ کرنا۔ لہذا آدمی :۔۔۔ کا سفر کرتا ہے۔ کارخانہ جاتا ہے یونین کی میٹنگ میں حاضری دیتا ہے۔ یا لام پر جاتا ہے۔ بس یہی ہے اس کی کل زندگی۔ تہذیب کا تعلق تو آدمی کی ذہنی اور جذباتی یعنی اندرونی ضرورتوں سے ہے اور نئے معاشرہ نے وہ آدمی پیدا کیا ہے جس کی اندرونی ضرورت ہی نہیں۔ بات یہ ہے کہ ترقی اور تمدن کی تعمیر کے لیے آدمی سے جو بھی کام لینا چاہیں تمدن کے راج دلارے لے سکتے ہیں۔ آدمی آدمی نہ رہے تو کوئی مضائقہ نہیں، تمدن تو ترقی کرے گا۔ میرے ایک دوست جو OCCULT کے بڑے شوقین ہیں یہ واقعہ سناتے ہیں کہ افریقہ میں کسی مقام پر روزانہ بھوتوں کا ایک قافلہ آتا اور تمام رات سخت محنت کرتا اور پھر غائب ہو جاتا۔ لوگ انھیں بھوت ہی سمجھتے۔ تحقیق کرنے پر پتہ چلا کہ یہ تو واقعی انسان ہیں جنہیں کسی نشہ آور دوا کے تحت مزدوری کے لیے لایا جاتا ہے۔ انھیں اپنے انسان ہونے کا تو ہوش ہی نہیں تھا۔ اس لیے وہ آسیہوں کی طرح آتے تن تو زحمت کرتے اور چلے جاتے۔ آپ دیکھیے تمام جانوروں میں سب سے زیادہ سدھایا ہوا، تربیت یافتہ اور کارآمد جانور تو انسان ہی ہے۔ آخر آدمی سے حیوانوں کی طرح کام لینے میں کون سی چیز مانع ہے۔ اگر آدمی کی پیدائش پر کنٹرول کیا جاسکتا ہے تو ضرورت ہوئی تو زیادہ آدمی بھی پیدا کیے جاسکتے ہیں۔ یعنی اگر ریاست چاہے تو وہ زچہ خانوں میں ہی سے بچوں کا قبضہ لے سکتی ہے اور انھیں بڑا کر کے جس مقصد کے لیے چاہے استعمال کر سکتی ہے۔ یہ معاملہ اس وقت تو بہت ہی آسان ہو جائے گا۔ جب سٹ یوب میں بچے پیدا کرنے کا تجربہ کامیاب ہوگا۔ یعنی تمدن کے معماروں کو جس قسم کے لوگوں کی ضرورت ہوگی اس قسم کے بچے ہزاروں بلکہ لاکھوں کی تعداد میں پیدا کر لیں گے۔ یہ بات تو خیر ہندوستان کے ترقی پسند اچھل اچھل کر کہتے رہے ہیں کہ انسانی فطرت کوئی دائمی چیز نہیں ہے اور ہمیشہ بدلتی رہی ہے۔ اور نئی دنیا کے نئے آدمی کی فطرت بھی نئی ہوگی۔ نیا معاشرہ اپنے تقاضے پورے کرانے کے لیے انسان کو اپنے طور پر ڈھالتا ہے۔

اور اس مقصد کے لیے اس کے پاس تعلیم تربیت اور پروپیگنڈے کی پوری مشینری ہے۔ جس کا استعمال وہ کرتا ہے۔ اگر ریاست محسوس کرتی ہے کہ مشینی معاشرے میں آدمی مشین ہی کی طرح کام کرے تو وہ آدمی کی ان تمام ذہنی خصوصیات جذباتی اور جبلتی تقاضوں اور روحانی صفتوں کو شکوک کی نظروں سے دیکھتی ہے۔ جو اسے مشین سے مختلف ایک بھراپرا آدمی بناتی ہے۔ ریاست کو بھرے پُرے آدمی میں نہیں، روبرو میں دل چسپی ہوتی ہے وہ آدمی جو اپنی ذات سے ایک کائنات ہو وہ اس ریاست کے کس کام کا جو آدمی کو تمدن کی ایک بڑے مشین کا ادنیٰ پرزہ بنانا چاہتی ہو۔ اگر خاندان تمدن کے راستہ میں حائل ہے تو خاندان کو ختم کرو۔ عورت کی محبت حائل ہے تو محبت کو ختم کرو۔ اگر مذہب بیچ میں آتا ہے اور آدمی تمدن کے بُت کو پوجنے کی بجائے کسی ماورائی طاقت کی پرستش کرتا ہے تو مذہب کا بھی صفایا کرو۔ اگر ایسا آرٹ اور ادب تخلیق کیا جاتا ہے جو ترقی اور تمدن کا پروپیگنڈہ کرنے کی بجائے انسان کی روحانی اور جذباتی زندگی کی آرزو مندویوں اور محرومیوں، زندگی کی بنیادی المناکیوں، اور انسانی مقدر کے اسرار و رموز کی گتھیاں سلجھاتا ہے، تو ایسے آرٹ اور ادب کو بھی ختم کرو اور زبردستی ایسا ادب لکھو اور جو آدمی کی تعمیری قوتوں کو بڑھائے اسے کھیتوں اور کارخانوں میں محنت کرنے کا حوصلہ عطا کرے۔ ترقی کے کاموں اور تمدن کی خدمت کے لیے اس کے جذبات میں اُبال پیدا کرے، اور اسے وہ سماجی ذمہ داری اور اجتماعی شعور عطا کرے کہ جنگ ہو تو آدمی لام پر چلا جائے۔ اور امن ہو تو امن کے لیے کام کرے۔ آپ دیکھیں گے کہ جدید معاشرہ میں خاندان، ازدواجی زندگی، زمین سے لگاؤ اور مذہب تہذیب، ادب اور آرٹ کی اقدار کا ٹوٹاؤ مستقبل کے کیسے معاشرے اور کیسے آدمی کی نشان دہی کر رہا ہے یہ تو صرف آغاز ہے اس آغاز کے انجام کے چند دھندلے نقوش سائنسی فکشن کے کا بوس میں نظر آتے ہیں۔ کبھی فرصت ہو تو پڑھیے۔ آڈن کی پرچھائی اس آدمی ہی کا عکس ہے جسے مستقبل کا سائنسی اور ٹکنالوجیکل مادہ پرست تمدن اپنی ٹسٹ ٹیوب کی کوکھ سے پیدا کرنے والا ہے۔ کیا آپ نے کارل کے پیک CARL CAPEK کا ڈرامہ P.U.R پڑھا ہے۔ نہ پڑھا ہو تو پڑھیے کہ آڈن کی نظم اس ڈرامے کا PROLOGUE ہے، میرا مطلب ہے پرولوگ بن سکتی ہے۔ یہ ڈرامہ ان تمام تصورات کا ردِ عمل ہے، جو آدمی کو فطرت کی بنائی ہوئی دنیا سے اٹھا کر صرف آدمی کی بنائی ہوئی دنیا کے تعلقات میں دیکھتے ہیں، اور جنہوں نے دانشوروں کی اس نسل کو پیدا کیا ہے جو سوشل انجینئر کہلاتی ہے۔ اسٹالن نے بھی تو فن کار کو انسانی روح کا انجینئر کہا تھا۔ یعنی انجینئر کی مانند انسان کا بھی ایک بلیو پرنٹ تیار کیا جائے۔ اور پھر اس بلیو پرنٹ کے مطابق اس کی روح کی تعمیر کی جائے۔ فطرت میں آدمی بیچ سے پھوٹے ہوئے درخت کی مانند نشوونما پاتا ہے۔ مذہب اخلاق تہذیب اس درخت کی پرورش کرتے ہیں تاکہ وہ زیادہ تناور، زیادہ ہرا بھرا اور دل کش بنے۔ سوشل انجینئر کی دل چسپی انسان میں نہیں بلکہ اس کے استعمال میں ہوتی ہے۔ اگر فرنیچر بنانے کے لیے لکڑی کی ضرورت ہے تو درخت کی پتیوں اور شاخوں کو وہ کاٹ دے گا۔ تاکہ تین مضبوط ہو۔ اگر اسے ڈرائنگ روم میں سجانے کی ضرورت ہے تو وہ درخت کی نشوونما اس طرح کرے گا کہ سیب کا درخت بھی بارہ انچ سے نہ بڑھنے پائے۔ اور اسے گلہ سہ ہی کی مانند گلہ دان میں سجایا جاسکے۔ آپ کو یہ باتیں عجیب معلوم ہوتی ہیں۔ ذرا کارل کے پیک کے ڈرامے کے مکالموں سے

منتخب کیے ہوئے ان جستہ جستہ جملوں پر غور کیجیے:

”فطرت نے زندہ مادے کی تنظیم کا ایک ہی طریقہ ڈھونڈا ہے۔ لیکن دوسرا بھی ایک طریقہ ہے جو زیادہ سادہ، سربلغ رفتار اور لچکدار ہے جو فطرت کی سمجھ میں نہیں آتا اور جسے میں نے ڈھونڈ نکالا ہے۔“

”تو نو جوان روم نے سوچا۔ آدمی ایک ایسی چیز ہے جو خوشی محسوس کرتا ہے، پیانو بجاتا ہے، گھومنے کے لیے جاتا ہے اور بے شمار ایسے کام کرنا چاہتا ہے جو فی نفسہ ضروری نہیں۔“

یعنی اگر آدمی کپڑا بننے یا حساب کرنے کے لیے ہے تو یہ سب ضروری نہیں۔

”کام کرنے والی مشین کو پیانو نہیں بجانا چاہیے، خوشی محسوس نہیں کرنی چاہیے۔ اور دوسری بے شمار چیزیں نہیں کرنی چاہئیں۔ ایک موٹر کار کے لیے پھندوں اور سجاوٹ کی ضرورت نہیں۔ اور مصنوعی کارندوں کو بنانا بھی ایسا ہے جیسا کہ موٹر کار بنانا۔ بنانے کا عمل بہت ہی سادا اور جو چیز بن کر تیار ہو وہ بھی عملی نقطہ نظر سے بہترین ہونی چاہیے۔ عملی نقطہ نظر سے تمہارے نزدیک کون سا کارندہ بہترین ہے؟“

”شاید وہ جو ایماندار اور محنت کرنے والا ہو۔“

نہیں وہ جو سب سے زیادہ سستا ہو۔ وہ جس کی ضروریات سب سے کم ہو۔ نو جوان روم نے ایک ایسا کارندہ ایجاد کیا جس کی ضروریات کم سے کم تھیں۔ اس نے اسے زیادہ سادہ بنایا۔ اس نے اس میں سے ہر اس چیز کو نکال باہر کیا جو کام کی ترقی میں ضروری نہیں تھی۔ ہر وہ چیز جو آدمی کو اتنا مہنگا بناتی ہے۔ حقیقت میں اس نے آدمی کو مسترد کیا اور روبو بنایا۔ روبو آدمی نہیں ہیں۔ سیکانگی طور پر وہ ہم سے زیادہ مکمل ہیں۔ ان میں ذہانت بے انتہائی بڑھی ہوئی ہے۔ لیکن ان کے پاس وقت نہیں ہے۔“

”انجینئر کی صنعت قدرت کی صنعت گری سے بڑھ کر ہوتی ہے۔“

”لیکن آدمی تو خدا کی تخلیق ہے۔“

”بری بات ہے خدا تو جدید انجینئرنگ کے تصورات سے واقف ہی نہیں۔“

”میں نے سب سے پہلے روبو کو اپنے شہر میں دیکھا۔ کارپوریشن نے انھیں خریدا تھا۔“ یعنی کام کرنے کے لیے انھیں روکا تھا۔ وہ راستوں کی صفائی کا کرتے تھے۔ میں نے انھیں راستوں پر جھاڑو دیتے ہوئے دیکھا۔ وہ اتنے عجیب اور خاموش تھے۔

”روم یونیورسل روبو فیکٹری ایک ہی برانڈ کے روبو پیدا نہیں کرتی۔ ہمارے یہاں نازک

اور کھردرے دونوں قسم کے روبو ملتے ہیں۔ بہترین روبو بیس سال تک جیتے ہیں۔“

”کیا پھر وہ مر جاتے ہیں۔“

”ہاں۔ گھس جاتے ہیں۔“

”انسانی مشین بہت ہی نامکمل تھی۔ اس کی جگہ کسی اور کو لینی ہی تھی۔ یہ بہت ہی مہنگا تھا۔ اور بہت ہی بد سلیقہ یہ جدید انجینئرنگ کی ضروریات کو پورا کرنے کے قابل نہیں تھا۔ قدرت جدید محنت کے ساتھ قدم سے قدم ملا کر چلنے کے خیال سے واقف نہیں تھی۔ مثال کے طور پر ٹکنیکل نقطہ نظر سے آدمی کے بچپن کا زمانہ بالکل حماقت ہے۔ اتنے سب وقت کی بربادی۔“

”دس سال میں روسم یونیورسل اتارو بواتا اناج کپڑا اور ہر قسم کی چیزیں اتنی افراط سے پیدا کریں گے کہ اشیا بغیر قیمت کے لوگوں کو ملیں گی۔ پھر غربی کا نام و نشان نہیں ہوگا۔ تمام کام زندہ مشینوں سے ہوا کرے گا۔ ہر آدمی تفکرات سے پاک ہوگا۔ اور محنت کی ذلت سے نجات پائے گا۔ پھر تو ہر آدمی خود کو مکمل کرنے کے لیے کہے گا۔“

”پھر آدمی آدمی کا غلام نہیں رہے گا۔ آدمی مادے کا غلام بھی نہیں رہے گا کوئی بھی آدمی زندگی اور نفرت کی قیمت پر روٹی نہیں خریدے گا رو بو بھکاری کے پاؤں دھوئیں گے۔ اور اس کے گھر میں اس کا بستر تیار کریں گے۔“

”تم تو گویا جنت کا بیان کر رہے ہو۔ خدمت میں کچھ اچھائی تھی اور انکساری میں بڑی عظمت تھی۔ محنت اور تھکن میں بھی کچھ خوبیاں تھیں۔“ شاید تھیں۔ لیکن جب ہم دنیا بدلنے چلتے ہیں تو اس بات کا حساب نہیں رکھتے کہ ہم نے کہا کھویا ہے۔ آدمی آزاد ہوگا اور سب سے بڑی طاقت ہوگا۔ سوائے اپنی ذات مکمل کرنے کے اور کوئی کام فکر اور نصب العین اس کے سامنے نہیں ہوگا۔ وہ نہ مادہ کی خدمت کرے گا نہ آدمی کی۔ وہ مشین یا پیداوار کا ذریعہ ہوگا۔ وہ عالم مخلوقات کا مالک ہوگا۔

یہ بھاشا جو روسم روبو فیکٹری کے سائنسداں اور بیورو کریٹ کی بھاشا ہے۔ اردو کی ترقی پسند تنقید زندگی بھر بولتی رہتی ہے۔ ممتاز حسین آدمی کو اپنا خالق سمجھتے رہے ہیں۔ اور اس میں کبریائی صفات ڈھونڈتے رہے ہیں۔ وحدت الوجود میں ان کی دل چسپی صرف اس حد تک تھی کہ آدمی خالق کائنات کی ہمسری کرتا ہے۔ اور خود خالق بنتا ہے۔ وحدت الشہود پر انھیں اعتراض بھی اس لیے تھا کہ سرہند کا مجدد بندے کی عبدیت پر اصرار کرتا ہے اور توحید مطلق کا تصور پیش کرتا ہے۔ جو آدمی کے کائنات کی عظیم ترین طاقت بننے کی راہ میں حائل ہے۔ قدرت نے جو آدمی پیدا کیا ہے وہ اپنے ارتقا اور نشو و نما کے دوران ہزاروں ایسی چیزیں پیدا کرتا رہا ہے جو ایک انسان کی حیثیت سے اس کے لیے ضروری تھیں گو تمدنی اقتصادی اور صنعتی ترقی کے لیے ان کی اتنی ضرورت نہیں تھی۔ آدمی نے جو آدمی پیدا کیا ہے وہ ان تمام غیر ضروری چیزوں سے پاک ہے۔ جو براہ راست تمدن اور ٹکنالوجی کی ترقی میں کارآمد ثابت نہیں ہوتیں۔ آدمی چونکہ تمام مخلوقات میں سب سے زیادہ ذہین ہے۔ اس لیے سماجی انجینئر آدمی کی ذہانت کا استعمال سماجی تبدیلیوں کے لیے بالکل اسی طرح کرتا ہے جس طرح آدمی نے کبھی جانوروں کی ذہانت کا استعمال اپنے مقاصد کے لیے کیا تھا۔ مرکز میں اب آدمی نہیں بلکہ تمدن ہے۔ فرد نہیں بلکہ ہیئت اجتماعیہ ہے۔ فرد کے احساسات نہیں بلکہ اجتماعی تصورات ہیں۔ آدمی کی وہ تہذیبی سرگرمیاں جو فرد کے احساسات اور جذبات اس کے

ذہنی اور روحانی تقاضوں، اس کے خوابوں اور آرزو مند یوں، اس کی زندگی کی معنویت اور اس کے مقدر کے مسائل سے سروکار رکھتی ہیں۔ اور جو فرد کو اپنی ذات سے اک انجمن، ایک محشر خیال، ایک جہان آرزو، ایک کائنات اصغر بناتی تھیں، وہ سب کی سب غیر ضروری قرار پائی ہیں۔ کیونکہ وہ آدمی کو گراں قدر اور گراں قیمت بناتی ہیں اور تمدن کے معماروں کی نظر میں تمدن کے کارندوں کی اہم ترین صفت ان کا ستاپن ہے۔ قدرت کے پاس افادیت کا تو وہ تصور ہی نہیں جو تمدن کے معماروں کے پاس ہے۔ قدرت وقت کا کیسا بے دریغ استعمال کرتی ہے زمانہ طفلی سے بڑھ کر وقت کی بربادی اور کیا ہوگی۔ اور یہ کس نے کہا کہ شباب رومانی آرزو مند یوں کا عہد رنگین ہے، اور کون کہتا ہے کہ ڈھلتے سورج کی تمازت ہری بھری یادوں کو ایک سو گوارِ حسن میں بدل دیتی ہے۔ تمدن کے معماروں کے لیے یہ سب باتیں پیٹ بھروں کی عیاشیاں ہیں۔ اور وہ آرٹ جو اپنا نگار خانہ ایسی تصویروں سے سجاتا ہے، کار آمد اور افادی نہیں ہے کیونکہ ایسا آرٹ آدمی کی روح کی گہرائیوں میں جھانکتا ہے، وہ آدمی کی اندر کی دنیا اس کے باطن اس کے نفس اس کی فطرت کی گہری کھائیوں میں بے ہوئے شوریدہ سر جلتی دھاروں، اس کی تمنائوں کی ابھی ہوئی جھاڑیوں، اس کے جذباتی لینڈ اسکیپ، مختصر یہ کہ اس کی داخلیت کا ترجمان ہے، اور تمدن کے معماروں کا کہنا ہے کہ آدمی کی کوئی روح نہیں، اندر سے آدمی محض رگوں اور شریانوں کا جال ہے۔ نفس اور باطن اور انسانی فطرت کے حقائق کوئی دائمی قدر نہیں رکھتے، ضرورت کے مطابق انھیں بدلا بھی جاسکتا ہے۔ اور انھیں بدلنے کے لیے جہاں سائنس، بائیو کیمسٹری، جدید نفسیات اور دوسرے مادی علوم سے کام لیا جاسکتا ہے۔ وہاں اس مقصد کے لیے ادب سے بھی کام لیا جاسکتا ہے، اور ادب کو داخلیت کا ترجمان بنانے کی بجائے جو ایک رجعت پسند رویہ ہے۔ اسے ان تصور رات اور نظریات کی تعلیم کا ذریعہ بھی بنایا جاسکتا ہے جو آدمی میں اپنی ذات کے احساس کو کم سے کم کرتے ہیں، اس کی انفرادیت کو ختم کرتے ہیں۔ اس کی تہذیبی ضرورتوں کو اس کے تمدنی سروکاروں میں بدلتے ہیں، اور اسے ایک فرد سے منکر بنیت اجتماعیہ کی ایک پر چھائی بنا کر رکھ دیتے ہیں۔ یہ پر چھائی ان کروڑوں پر چھائیوں میں سے ایک ہوتی ہے جن کے عادات و اطوار، طور طریقوں ذہنی ضرورتوں، اور سماجی رویوں کی نگرانی وہ بیورد کریٹ اور نلکو کریٹ کرتے ہیں۔ جن کی دسترس میں مادی علوم اور ماس میڈیا، اور تعلیم کے ذرائع ہوتے ہیں۔ اور ان کے استعمال سے وہ پر چھائیوں کے معاشرے کی جذباتی، دانش ورانہ اور ذہنی زندگی کو کنٹرول کرتے ہیں یہ جاننے کے لیے کہ تمدن کے معماروں کی نظر میں کون سا خیال، کون سا جذبہ، کون سا رویہ صحت مند ضروری اور پسندیدہ ہے، بہت دور جانے کی ضرورت نہیں۔ ترقی پسند تنقید پڑھ لیجیے۔ آپ کو پتہ چل جائے گا کہ افادیت کی منطق ہر اس رویے سے بھٹاتی ہے جس کا براہ راست تعلق کارخانہ میں لوہا پکھلانے یا دو کروڑ جوتے پیدا کرنے یا کھیتوں میں دھان اگانے سے نہ ہو۔ وہ ادب جو محنت کا رجز نہیں پڑھتا، ہاتھوں کے ترانے نہیں گاتا، ملوں کی چینوں سے اٹھتے ہوئے دھویں کو آہ نیم شمی کا حسن عطا نہیں کرتا، مطلب یہ کہ وہ ادب جو پیٹ پر ہاتھ مار کر بات نہیں کرتا، پیٹ بھروں کی عیاشی ہے، رجعت پسند اور داخلیت پسند ہے۔ اب آپ ذرا یہ ستم ظریفی ملاحظہ فرمائیے کہ آڈن کی نظم کا آدمی بالکل پیٹ بھرا ہے، اور جس ایک عیاشی سے محروم ہے وہ یہی داخلیت پسندی ہے۔ نظم سے پتہ ہی نہیں

چلتا کہ آدمی کا باطن ہے بھی یا نہیں، اور اندر سے وہ کتنا خوش ہے۔

”رائے عامہ کے متعلق تحقیقات کرنے والے محقق کی یہ رائے ہے کہ وہ سال بھر کے واقعات کے متعلق صحیح رائے رکھتا تھا۔“ یہ ہے گویا آدمی کے کردار کی پرکھ۔ ریاستی اخبارات، پروپیگنڈہ مشنری جو رائیں تھوک بند مہیا کرتی ہیں ان سے پر چھائی خود کو آراستہ کرتی ہے۔ پر چھائی کی دانش و روانہ زندگی کی کُل کائنات ہوتی ہے سال بھر کے واقعات کے متعلق ایسی رائیں قائم کرنا جو رائے عامہ سے مختلف نہ ہوں اور صحیح ہوں۔ ہماری تنقید میں نقادوں نے ”طائرانہ نظر“ والا جو سروے ڈپارٹمنٹ کھولا ہے وہ سال یا دس سال کے ادب پر ایسی ہی ”صحیح رائوں“ کو جھولیاں بھر بھر کر تقسیم کرتا ہے۔ رائے زنی سردے نقاد کا فریضہ، منجھی، اور رائے رکھنا پر چھائی کی دلیل زندگی ہے۔ کسی واقعہ، کسی نظم، کسی افسانہ میں جینا پر چھائی کا مقدمہ نہیں رہا۔ البتہ ان کے متعلق رائوں کی تیار بیساکھی پر لنگڑانا پر چھائی کو یقین دلاتا ہے کہ وہ بھی ادبی طور پر سماجی طور پر زندہ ہے۔ فن کار کی دل چسپی رائوں میں نہیں واقعات میں ہوتی ہے۔ وہ واقعہ پر رائے زنی نہیں کرتا بلکہ اسے ایک تخلیقی تجربہ میں بدل دیتا ہے۔ نقاد کی دل چسپی تجربہ میں نہیں رائے میں ہوتی ہے۔ تجربہ کے لیے نو سوز گہرے پانی میں اترنا پڑتا ہے۔ رائے زنی کے لیے دامن تر کرنے کی بھی ضرورت نہیں۔ یہی تو وجہ ہے کہ نقاد دلی میں بیٹھ کر اصفہان کی سیاست پر رائے دیتا ہے لو میں کھڑا ہو کر برفستانی ہواؤں پر خیال آرائی کرتا ہے۔ نقاد اگر فن پارے کے پیچیدہ تجربہ میں داخل ہوتا ہے، تو چونکہ اس کی عادت دونوں رائوں کے ستونوں کو دونوں ہاتھوں سے تھام تھام کر آگے بڑھنے کی ہوتی ہے۔ لہذا اسے جب فن پارے میں ایسے سائن بورڈ نظر نہیں آتے تو وہ ایسا چکرایا ہوا حیران اور ششدر باہر نکلتا ہے کہ اس کی حالت پر رحم آتا ہے۔ وہ پھٹی پھٹی آنکھوں سے پوچھتا ہے ”ہاں! یہ سب تو ٹھیک، لیکن جنگ کے بارے میں شاعر کی رائے کیا ہے۔ یا شاعر مسئلہ کا حل کیوں نہیں پیش کرتا۔ راستہ کیوں نہیں دکھاتا۔ بیماری کا نسخہ کیوں نہیں تجویز کرتا۔“ بات دراصل یہ ہے کہ سال بھر کے واقعات کے متعلق بنی بنائی صحیح رائوں کے ہم اس قدر عادی ہو چکے ہیں کہ فن کار کے تخلیقی تجربات کو بھی ہم ریڈیو نمین کی ہڑتالوں کی قسم کے کچھ واقعات ہی سمجھتے ہیں جن کے متعلق کوئی صحیح رائے قائم کرنا گویا ہمارے لیے ضروری ہے۔ اس لیے یہ بات ہماری سمجھ میں نہیں آتی کہ مثلاً مادام بواری یا جنگ اور امن جیسے کسی عظیم فن پارے کا تجربہ ہر قسم کی تنقیدی رائے سے ماوارا اپنی ایک دنیا رکھتا ہے اور تجربہ کی اس دنیا میں شرکت ہی اس کی قدر ہے پر چھائی تجربات میں نہیں تجریحات میں جیتی ہے۔ جب تک تجربہ تجرید کی شکل میں اس کے سامنے نہیں آتا، پر چھائی کے لیے کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ ترقی پسندی، رجعت پسندی، انحطاط پسندی یہ سب تجریحات ہیں۔ پر چھائی کو اس بات میں دل چسپی نہیں کہ جدید دنیا میں جینے کا جو تجربہ ایلٹ کی نظم میں بیان ہوا ہے وہ کس نوع کی ہے۔ وہ تو دیکھتی ہے کہ یہ تجربہ ترقی پسند ہے یا انحطاط پسند۔ یعنی وہ تجربہ کو حقیقت کی سطح سے اٹھا کر خیال کی سطح پر لے آتی ہے، اور خیال تجرید ہے۔ خیالات اس کے یہاں اچھے اور بُرے ترقی پسند اور رجعت پسند کے خانوں میں بے ہوئے ہوتے ہیں۔ لہذا وہ رائے دیتی ہے۔ شاعر کا خیال رجعت پسند ہے۔ ہمارا معاشرتی نقاد ادب میں ٹھوس تجربات کی نہیں بلکہ تجریدی تصورات ہی کی تلاش کرتا ہے۔ یہ تلاش ادب میں سائن بورڈوں کی تلاش ہے۔ وہ

شاعر کے کلام میں حب الوطنی، قومی افتخار، عوام سے محبت، انسان دوستی کے تصوّرات کی تلاش کرتا ہے۔ صاف بات ہے کہ شاعر کے یہاں ایسے تصوّرات تجریدات کی شکل میں نہیں ہوتے اس کا کوئی شعر ہاتھ اونچا کر کے یہ نہیں کہتا کہ میں حب الوطنی کا شعر ہوں اور مجھے تختی پر لکھوا کر لالہ لاجپت رائے ہال میں آویزاں کیا جاسکتا ہے۔ پر چھائی کی یہی کوشش ہوتی ہے کہ اس کی تصویر ٹاؤن ہال میں آویزاں ہو۔ اس کا بُت پتھر کے ستون پر نصب ہو اور اس پر ایسا ہی کتبہ ہو جیسا کہ آڈن نے لکھا ہے۔ فن کار کو نہ ایسے مجسموں میں دلچسپی ہے نہ کتبوں میں۔ وہ اپنا کام ان سوالات سے شروع کرتا ہے جو بیوروکریٹ کے لیے غیر متعلق ہیں۔ یہ سوالات ہیں۔ ”کیا وہ آزاد تھا؟ کیا وہ خوش تھا۔“ ان سوالات کا جواب آپ کو بیوروکریٹ کی دستاویزوں میں نہیں ملے گا ان کا جواب آپ کو شاعر کے کلام میں ملے گا کہ رُوح کے نو سو گز گہرے پانیوں میں غوطہ لگانا فن کار کا دھندا ہے۔

فنائنزم بنیادی طور پر غیر عقلی رویہ ہے۔ اس کا تعلق نہ دانش وری سے ہے نہ فکر و فلسفہ سے۔ فنائنزم جذباتی اور نفسیاتی مسئلہ ہے، اور اس کا تعلق دانش ورنہ رویہ سے کم اور کردار سے زیادہ ہے۔ یہ اندرونی طور پر کھوکھلے اور غیر محفوظ آدمیوں کا رویہ ہے۔ ایک صحت مند اور بھرے پُرے آدمی کی جذباتی بنیادیں انسان کی حیاتیاتی قوتوں اور اس کی سماجی اور رُوحانی سرگرمیوں پر مبنی ہوتی ہیں۔ خدا، فطرت، خاندان، عورت، بچے، دوست احباب، رشتہ دار، میلے ٹھیلے، رسوم و تہوار، گیت سنگیت، رقص و سرود، شعر و ادب، داستانیں، کہانیاں، بزمِ آرائیاں اور تہذیبی سرگرمیاں ایک فرد کی زندگی کو اتنا بھر پور رنگارنگ اور پُر نشاط بناتی ہیں کہ وہ اس دُنیا میں جو اس کے لیے سازگار کبھی نہیں رہی، ان دُکھوں اور مصیبتوں، المناکیوں اور ہولناکیوں کو جو انسان ہونے کے ناطے اس کا مقدر ہیں۔ نہایت حوصلہ مندی اور خندہ پیشانی سے جھیل جاتا ہے۔ بھرا پُر آدمی بیک وقت جذباتی دانش ورنہ رُوحانی سطح پر جیتا ہے۔ وہ فکر و احساس اور عقل و عشق کا خوبصورت امتزاج ہوتا ہے۔ اس کے پاس جذباتی توازن، فکری گہرائی اور رُوحانی ہم آہنگی ہوتی ہے، اس کے یہاں ایک رویہ دوسرے رویہ کی ضد یا انکار نہیں ہوتا۔ وہ جب بھی چلتا ہے تو پوری کائنات کو ساتھ لے کر چلتا ہے۔ وہ معشوق چارہ سالہ میں حُسنِ ازل کے جلوے دیکھتا ہے۔ اور دامنِ یزداں سے دامنِ یار کی طرح کھیلتا ہے وہ بیک وقت فطرت کی تخلیق، فطرت کا رفیق، اور فطرت کا فاتح ہے وہ ستارہ شناس بھی ہے اور یزداں کا شکار بھی۔ اس کی رندی میں پارسائی اور پارسائی میں سرمستی اور سرشاری ہوتی ہے۔ وہ تنکا تنکا جمع کر کے آشیانہ بناتا ہے۔ لیکن بجلیوں سے کھیلتا ہے۔ وہ بجلیوں کو مٹھی میں بند کرتا ہے۔ اور انھیں رگِ گل میں لہو کی گردش بنا کر چھوڑ دیتا ہے۔ غرض یہ کہ ایک بھرا پُر آدمی کثرت میں وحدت کو دیکھتا ہے۔ اور زندگی کو ہر سطح پر قبول کر کے تمام سطحوں سے بلند ہو جاتا ہے، اور اپنی دُنیا آپ ایجاد کرتا ہے۔ چونکہ اپنی ذات میں خود ایک مختصر خیال اور انجمنِ ناز ہوتا ہے، اس لیے وہ دوسروں کو لپچائی ہوئی نظروں سے نہیں دیکھتا۔ اس لیے وہ نہ کوئی پوز اختیار کرتا ہے نہ کوئی نقاب پہنتا ہے۔ ایسا آدمی اپنی انفرادیت پر اصرار کرتا ہے، لیکن اس کی انفرادیت خود پسندی، انانیت اور نزکیست کا نتیجہ نہیں ہوتی۔ بلکہ عرفانِ ذات کا ثمر ہوتی ہے۔ وہ شاخِ بریدہ نہیں ہوتا اور اسی لیے اس میں پڑ مردہ ٹہنی کی سوگواری نہیں ہوتی۔ لیکن وہ ہیئتِ اجتماعیہ کا اندھا پیرو اور بے بس پرزہ بھی نہیں ہوتا۔ اس لیے اس میں انفعالیات

بھی نہیں ہوتی۔ وہ ہر اس چیز کی مزاحمت کرتا ہے جو اس کی ذات اس کی انفرادیت اس کے حیاتیاتی رشتوں کو مجروح کر کے اسے بڑی مشین کا ایک پرزہ بھیڑ کا ایک بے چہرہ آدمی، اور محض ایک پرچھائی بنانا چاہتی ہیں۔ اندر سے کھوکھلا آدمی اپنی ذات سے باہر محفوظیت کی قدریں تلاش کرتا ہے۔ وہ یا تو اپنے بینک بیلنس کو دیکھ کر خود کو محفوظ محسوس کرتا ہے یا پھر کسی بڑے ادارے سیاسی جماعت یا نیم عسکری رضا کارانہ تنظیم کا رکن بن کر۔ ایسا آدمی آئیڈیولوجی کو بھی ایک جذباتی سہارے کے طور پر ہی استعمال کرتا ہے۔ بینک بیلنس ہی کی طرح آئیڈیولوجی کو بھی اپنا کر وہ ذات کی بے مائیگی کے احساس کو زائل کرنا چاہتا ہے۔ آئیڈیولوجی رگبذ نہیں بلکہ TERMINUS ہے۔ اسے اپنا کر آپ خود پر فکر کے دروازے بند کر لیتے ہیں۔ اور زندگی کو سوائے موت کے کوئی چیز۔ TERMINATE نہیں کرتی زندگی مسلسل سفر اور ذوق پرواز کے سوا کچھ نہیں۔ گرجیف نے تو یہاں تک بتایا ہے کہ تجربہ بھی اس وقت تک معنی خیز ہوتا ہے جب تک وہ کیا جا رہا ہے، بہر حال یہ جذباتی طور پر غیر محفوظ کھوکھلا اور خام آدمی ہوتا ہے جو اپنی ذات کے بھروسہ پر زندگی کے حیاتیاتی رشتوں میں خود کو پرو کر زندہ رہنے کا حوصلہ نہیں رکھتا اور اسی لیے کسی بڑے ادارے، جماعت پارٹی یا مذہبی آئیڈیولوجی کی چھتر چھایا تلے خود کو محفوظ سمجھتا ہے۔ آئیڈیولوجی اس کے لیے فکری دانش ورانہ یا فلسفیانہ مسئلہ نہیں رہتا۔ بلکہ جذباتی مسئلہ بن جاتا ہے۔ آمر ریاستوں میں آئیڈیولوجی کو جذباتی مسئلہ بنایا جاتا ہے۔ جب بھی کوئی مسئلہ آدمی کا جذباتی مسئلہ بناتا تو پھر اس سے REASON اور عقل کی سطح پر بات چیت ممکن نہیں۔ فٹائسمز اس طرح ایک جذباتی اور غیر عقلی رویہ ہے۔ فٹائسمز کوئی عقلی دانش ورانہ یا فلسفیانہ رویہ نہیں کہ اسے فکر و فلسفہ کی سطح پر عقلی دلائل و مباحث سے راہ پر لگایا جائے۔ اسی لیے علم و عقل کی سطح پر فینا ٹک کے ساتھ بات چیت ممکن نہیں۔ برٹنڈر رسل نے عقل کی تین خصوصیات بیان کی ہیں، اول یہ کہ وہ طاقت کی بجائے ترغیب سے اپنی بات باور کراتی ہے۔ دوسری یہ کہ وہ ترغیب کا کام دلائل کے ذریعہ کرتی ہے۔ جنہیں آدمی اپنے طور پر صحیح سمجھتا ہے۔ اور تیسری یہ کہ رایوں کی تشکیل میں مشاہدہ اور استقرا INDUCTION سے کام لیتی ہے۔ اور وجدان پر کم سے کم بھروسہ کرتی ہے۔ فینا ٹک عقل سے کام نہیں لیتا اس لیے وہ طاقت پروپیگنڈہ اور عقائد کے صواب پر زور دیتا ہے۔ فٹائسمز اور اشتراکیت دونوں طاقت پروپیگنڈہ اور اپنے عقائد کی سخت گیری کی بنیاد پر اپنی بات منواتے ہیں۔ فینا ٹک چونکہ ایک جذباتی رویہ ہے اس لیے اس کا تعلق علم اور تعلیم سے صریحاً نہیں۔ ایک پڑھا لکھا تعلیم یافتہ آدمی بھی فینا ٹک ہو سکتا ہے۔ آخر ریڈینس اور آرگنائزر کے پڑھنے والے تو وکیل ڈاکٹر اور انگریزی کے پروفیسر ہی ہوتے ہیں۔ جاہل فینا ٹک تو کانفرنس میں صرف والدیر کا بلا لگائے مندوبین کو پانی پلاتا ہے یا ان کے لیے استنجے کے ڈھیلے جمع کرتا ہے۔ یہ تو پڑھے لکھے فینا ٹک ہی ہوتے ہیں جو اسٹج پر بیٹھے انگریزی میں سلطنت الہیہ یا بھارتی کرن کے ریزولوشن ڈرافٹ کرتے ہیں۔ فینا ٹک قدامت پسند بھی ہو سکتا ہے اور جدید بھی۔ ہٹلر میں دونوں عناصر کا امتزاج تھا۔ جنسی اخلاقیات اور عورتوں کے بارے میں وہ قدامت پسند تھا۔ لیکن بوڑھوں کو غیر ضروری سمجھ کر ختم کرنے اور توانائسل پیدا کرنے کے لیے اپنے فوجیوں کے نطفے رکھوانے میں وہ بے حد MODERN تھا۔ فوق البشر اور بہترین آدمی اور بہترین قوم پیدا کرنے کے تصورات جدید

ہیں۔ ان تصورات کو عملی جامہ پہنانے کے وہ طریقے بھی جدید ہیں جو لوگوں کی مانوس وابستگیوں اور زندگی کے انسانی اور حیاتیاتی رشتوں کو توڑ پھوڑ کر رکھ دیتے ہیں۔ فینا ٹک محض مذہبی نہیں ہوتا بلکہ بہت ہی سائنٹفک آدمی بھی ہو سکتا ہے۔ مذہب کی طرح سائنس بھی اپنا فینا ٹسزم آپ پیدا کرتا ہے۔ فینا ٹک فی الحقیقت ایک بانورا آدمی ہوتا ہے جو مہذب شائستہ اور سلجھے ہوئے آدمی کی ضد ہوتا ہے۔ فینا ٹسزم ایک قسم کا جنون ہے۔ پاگل آدمی کے بالوں کی طرح فینا ٹک کے خیالات سخت کھردرے اور اُلجھے ہوئے ہوتے ہیں۔ دلائل اور مباحث کی کنگھیاں ٹوٹ جاتی ہیں۔ لیکن اس کے خیالات نہیں سلجھتے۔ مہذب اور شائستہ آدمی کے خیالات صاف ستھرے بالوں کی طرح نرم اور تخملمین ہوتے ہیں۔ ان کا لمس بھی ایک جمالیاتی تجربہ سے کم لذت آگیاں نہیں ہوتا۔ یہ دراصل ذہنی کلچر کا فرق ہے۔ آدمی قدامت پسند اور روایت پسند بھی ہو سکتا ہے، لیکن اگر وہ ذہنی طور پر مہذب اور شائستہ ہے تو قابل احترام ہے۔ فینا ٹک کو جو چیز قابل نفرت بناتی ہے وہ اسی ذہنی کلچر کی عدم موجودگی ہے۔ قدامت پسند لبرل آدمی کی طرح ایک RATIONAL آدمی ہوتا ہے جب کہ فینا ٹک ایک IRRATIONAL آدمی ہوتا ہے۔ فن کار کا خطاب بھرے پُرے اور جاندار آدمیوں سے ہوتا ہے۔ وہ شائستہ سلجھے ہوئے اور مہذب آدمیوں کے لیے تخلیق فن کرتا ہے۔ اسے فینا ٹک سے کوئی سروکار نہیں ہوتا۔ فن کار کی بات جانے دیجیے کوئی بھی دانش ور فینا ٹک کا علاج نہیں کر سکتا۔ فینا ٹک اپنے عقائد پر اتنی سختی سے قائم ہوتا ہے کہ وہ کسی کی بات جانے دیجیے کوئی بھی دانش ور فینا ٹک کا علاج نہیں اتنا بند ہوتا ہے کہ اس کو کھولنے کی ہر کوشش ناکامیاب ثابت ہوتی ہے۔ اور اپنی ذات پر ان تمام چیزوں کا مطالعہ حرام کر لیتا ہے جس سے اس کے عقائد کی تصدیق نہ ہوتی ہو۔ فن کار ایسے حیوانوں کو راہ راست پر لانے کے لیے تخلیق فن نہیں کرتا۔ فن کار کیا پیغمبر اوتار، سنت، بھی ان کا کوئی علاج نہیں کر سکتے علاج کرنے نکلتے ہیں تو گاندھی جی کی طرح تین گولیاں کھا کر ہمیشہ کی نیند سو جاتے ہیں۔ فینا ٹک کو قابو میں رکھنے کا معاشرہ کے پاس سوائے BRUTE FORCE کے کوئی اور طریقہ نہیں یا تو پھر معاشرہ کو خود اتنا جاندار اور صحتمند ہونا چاہیے کہ فینا ٹک اس میں ISOLATE ہو جائے۔ دانش مند لوگوں کا کام ایسے ہی SANE اور صحت مند معاشرے کو پیدا کرتا ہے جس میں سلجھے ہوئے مہذب آدمیوں اور بھرے پُرے انسانوں کی ایسی فراوانی ہو کہ فینا ٹک کوئی اہمیت اور طاقت حاصل کرنے سکے۔ ایسے معاشرہ کا قیام فی الحال تو ناممکن نظر آتا ہے کیونکہ دنیا جس تیزی سے بدل رہی ہے اور ایک PHASE سے نکل کر دوسرے PHASE میں داخل ہو رہی ہے اور یہ اگلا قدم لازمی طور پر ترقی اور بہتری کی طرف نہیں ہوتا۔ اسے دیکھتے ہوئے اب یہ تک بتانا مشکل ہو گیا ہے کہ مستقبل کا انسان کیسا ہوگا۔ اور آیا اس انسان کو ادب کی ضرورت بھی رہے گی یا نہیں۔ اور اگر ادب بچا بھی تو کیا وہ مستقبل کے آدمی کے لیے بھی وہی کام کرتا رہے گا جو مثلاً ہمارے لیے یا ماضی کے لوگوں کے لیے کرتا رہا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مذہب کی طرح تہذیب کی ایک روایت ہمارے ساتھ ختم ہو رہی ہے۔ اور شاید ہم اس روایت کے آخری تماشا شائی ہیں۔ انسانی تمدن کی ایک سائیکل پھر ختم ہو رہی ہے۔ اور انسان ایک نئے تمدن کی دہلیز پر کھڑا ہے۔ یہ نیا تمدن انسان کے لیے کیا خطرات اور کیا امکانات رکھتا ہے اس کے متعلق قیاس آرائیاں اور پیشین گوئیاں آج کے فلسفیوں، سماجی

مفکروں اور فن کاروں کا غالب مشغلہ ہے۔ لوگ انسانی مستقبل سے مایوس ہیں۔ تمدن کی موجودہ رفتار سے سخت بدظن ہیں۔ ان کا سب سے بڑا مسئلہ انسان کی انسانیت کے تحفظ کا مسئلہ ہے۔ بائیو کیمسٹری کی جدید ایجادات تو انسان کو حیاتیاتی سطح پر بھی وہ نہیں رہنے دیتی جو وہ ہے۔ گویا ہم جانداروں کی ایک نئی SPECIES پیدا کرنے پر کمر بستہ ہیں جو موجودہ انسان سے شاید اتنی ہی مختلف ہو جتنا کہ آدمی لنگور سے مختلف ہے۔ وہ چھلانگ جو آدمی نے زمین سے چاند پر لگائی ہے وہ اتنی ہی انقلاب انگیز ہے جتنی کہ وہ چھلانگ تھی جو اس نے درخت پر سے زمین پر لگائی تھی۔ بہر حال جدید فلسفی اور جدید فن کار کو مستقبل کا وہ پوتہ پسند نہیں آ رہا جس کے پاؤں حال کے پالنے میں دکھائی دیتے ہیں۔ سائنس ٹیکنالوجی اور مادہ پرستی میں پلا ہوا بڑے شہروں کی بھیڑ میں بے چہرہ زندگی گزارنے والا یہ آدمی کیسا ہوگا۔ اس کی دھندلی سی تصویر سائنس فکشن میں نظر آتی ہے اس آدمی کے ابتدائی نقوش موجودہ دور کے ان لوگوں میں بھی دیکھے جاسکتے ہیں جو پر چھائی کی صورت آڈن کی نظم میں اپنا عکس دکھاتے ہیں۔

آج کا شاعر انسان کے بنیادی انسانی عناصر کی موت کا نوہ گر ہے وہ احساس کی تازگی جذبہ کی حرارت اور روح کی تڑپ کا متلاشی ہے وہ نہیں چاہتا کہ آدمی اتنا میکائی اتنا اجتماعی اتنا بے چہرہ بن جائے کہ وہ آدمی ہی نہ رہے۔ آج کا شاعر اس بھرم میں یقیناً مبتلا نہیں ہے کہ اس کی نظمیں اور غزلیں پڑھ کر آدمی انسان بن جائے گا۔ وہ ادب اور آرٹ کے فنکشن اور اس کے حدود سے اچھی طرح واقف ہے نہ اس کا یہ دعویٰ ہے کہ ادب اور آرٹ انسان کو مہذب اور شائستہ بنانے کا دنیا میں واحد ذریعہ ہے۔ نہ ہی اس کا یہ خیال ہے کہ ادب کا کام لوگوں کو بہتر بنانا اور ان کی مسیحائی کرنا ہے وہ اچھی طرح جانتا ہے کہ ادب سے براہ راست ایسے اخلاقی اور اصلاحی کام لینے کا نتیجہ نہ تو ادب کے لیے خوش گوار ثابت ہوتا ہے نہ انسان اور سماج کے لیے۔ البتہ اسے اس بات پر ضرور اصرار ہے کہ انسان کو جو سرگرمیاں ایک بھرا پڑ انسان بناتی ہیں۔ ان میں اس کی تہذیبی سرگرمیوں کا حصہ بہت زیادہ اور بہت ہی اہم ہے۔ آج کے آدمی کی بد قسمتی یہ ہے کہ وہ سماجی اور تہذیبی آدمی سے مٹ کر اقتصادی، سیاسی اور تنظیمی آدمی بن کر رہ گیا ہے۔ ادب اور آرٹ جو انسانی زندگی کے سب سے طاقت ور اور تہذیبی مشغلے ہیں۔ انسان کو وہ ذہنی کلچر عطا کرتے ہیں۔ جس سے وہ سماجی، اخلاقی جذباتی اور روحانی سطح پر ایک بھرپور توانا زندگی گزارنے کا اہل بنتا ہے۔ ادب احساسِ حسن، عرفانِ ذات اور حقیقت کا شعور پیدا کرتا ہے۔ وہ دوسروں کے درد کو سمجھنے اور اپنے غم کو برداشت کرنے کا حوصلہ بخشتا ہے۔ ادب انسان کی جذباتی کشمکشوں، نفسیاتی پیچیدگیوں اور اس کے اخلاقی اور روحانی مسائل کی آگہی بخشتا ہے۔ ادب انسان کو انسانی تعلقات کی روشنی میں دیکھتا ہے اور اس طرح انسان کا انسان سے، خدا سے فطرت اور پوری کائنات سے کیا رشتہ ہے اس کا علم عطا کرتا ہے۔ مختصر یہ کہ ادب ان بنیادوں کو استوار کرتا ہے جس پر ایک صحت مند معاشرے اور حیات بخش تمدن کی تعمیر کی جاسکے۔ ادب یہ دعویٰ نہیں کرتا کہ اس کے پڑھنے والے لازمی طور پر بااخلاق اور اچھے آدمی بنیں گے۔ ایسے دونوں کے دعوے کرنا ادب کا کام نہیں ہے۔ البتہ ہم ہمارے تجربہ کی بنا پر انہیں کہہ سکتے ہیں کہ ادب کا طالب علم عموماً ذہنی طور پر مہذب، جذباتی طور پر تنومند اور شائستہ، فکری اور نظریاتی سطح پر غیر متعصب اور روادار ہوتا ہے۔ وہ گنجل شخصیت کا نہیں بلکہ لچک دار، رنگین اور دل

آویز شخصیت کا مالک ہوتا ہے۔ ادب کا کام ایسی شخصیت پیدا کرنا نہیں کیونکہ ادب تعلیم اور تربیت کا ذریعہ نہیں۔ البتہ ادب کے BY PRODUCT کے طور پر ایسی شخصیت پیدا ہو سکتی ہے۔ ادب کا کام تو تخیل کے ذریعہ حقیقت کو فن کارانہ فارم عطا کر کے جمالیاتی مسرت بخشتا ہے۔ ادب کے مطالعہ کے ذریعہ لوگ اخلاقی طور پر اچھے بن سکتے ہیں۔ اور اپنی شخصیت کو پہلودار اور دل نواز بنا سکتے ہیں۔ لیکن ادب ان نتائج کو اپنے مقاصد نہیں بناتا۔ ادب سماجی اور اخلاقی اصلاح کا ذریعہ نہیں۔ یہ بات اور ہے کہ ادب کے مطالعہ سے جو ذہنی کشادگی اور جذباتی توانائی پیدا ہوتی ہے۔ اس سے آدمی خود کو بدلے اور اس طرح ہیئت اجتماعیہ میں باشعور اور دانش مند لوگوں کا ایک ایسا حلقہ پیدا کرے جو سماج کا بہتر شعور رکھتے ہوں۔ یعنی جب لوگ نئے سماج کی تعمیر کے منصوبے بناتے ہوں اس وقت اگر ان کی رہبری کی خاطر نہیں تو اپنی بصیرت بخشنے کی خاطر ہی سماج میں ایسے لوگوں کا بااثر اور مقتدر حلقہ ہونا چاہیے۔ جو انسان کو بہتر طور پر سمجھتے ہوں۔ اسی لیے تو ایلٹ نے کہا تھا کہ سیاست دانوں کو بھی سیاست پڑھنے سے پیشتر ان علوم کا مطالعہ کرنا چاہیے جو انسانی مقدّر کے مسائل کا بیان کرتے ہیں۔ شعروادب بھی انھیں علوم کا ایک جزو ہیں۔ شاعر کا کام سیاست دانوں اور سائنسدانوں کی پیروی کرنا اور ان کے منصوبوں اور آدرشوں کو اپنانا نہیں ہے۔ بلکہ یہ تو ان لوگوں کا فرض ہے کہ شاعر کی باتوں کو دھیان سے سنیں کیونکہ شاعر انسان کی بات کرتا ہے اور انسان کو بھی بدلنے سے پیشتر انسان کو سمجھنا ضروری ہے۔ شاعر کے مقام اور اس کے کام کی صحیح آگہی نہ رکھنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہم اس سے بھی ایسا کام لینا چاہتے ہیں جنہیں کرنے کے لیے وہ پیدا نہیں ہوا۔

”شاعر تو سمندر کے پر جلال پرندے کی مانند اپنے تخیل کے طاقت ور پروں کی مدد سے فضا کی ناپیدا کنار وسعتوں میں پرواز کرتا ہے۔ جہاز کے ملاح جب اسے گرفتار کر کے چوبین عرشہ پر چلاتے ہیں تو وہ اپنے طاقتور پروں کے وزن کو اٹھا نہیں سکتا۔ اور چلتا ہوا لڑکھڑانے لگتا ہے۔ وہ مضحکہ خیز بن جاتا ہے۔ اور ملاح اس کی چال کو دیکھ کر قلقاریاں مارتے ہیں۔ وہی طاقت ور پر جو اسے آسمان کی نیلا ہٹوں میں اڑاتے پھرتے تھے۔ اب اس کے لیے وبال جان بن جاتے ہیں۔ اور وہ انھیں گھسینتا ہوا، ان کے بار تلے لڑکھڑاتا ہوا گرتے پڑتے چلنے کی کوشش کرتا ہے۔“ (از بادلیر)

روزانہ اور ہفتہ وار اخباروں، مذہبی اور سیاسی پمفلٹوں، سیاسی ہنگاموں اور جلسے جلوسوں، رضا کاروں، سیوا دلوں اور نیم عسکری تنظیموں، مقبول عام ادب اور سستی تفریحوں، سادر کروں گول ویلکروں اور ابو العلاؤں کے زیر سایہ پروان چڑھے ہوئے اس نیم خواندہ آدمی کو کیا معلوم کہ اس کی تہذیبی روایت کیا ہے۔ وہ کیا جانے کہ سنسکرت شاعری کی عورت صوفی شاعروں کا خدا، بھگتی واد کا محبوب روہانی شاعروں کی فطرت پرستی اور کلاسیکی شاعروں کا انسان کا تصوّر کیا ہے۔ وہ کیا جانے کہ شیکسپیر اور سوفوکلز کا المیہ احساس، خیام، بادلیر اور کافکا کا مابعد الطبیعیاتی کرب، ایلٹ کی روحانیت ڈکنس کی انسان دوستی، چیخوف کی دردمندی اور غالب کے غم کے کیا معنی ہیں۔ نہ وہ اپنی ذات کو جانتا ہے نہ دُوروں کو پہچانتا ہے۔ جدید صنعتی تمدن کی پیدا کردہ یہ پرچھائی سیاسی لیڈروں، مذہبی رہنماؤں اور فاشٹ آمروں کا من بھاتا کھا جا ہے۔ وہ اپنے پروپیگنڈے سے اسے جس رنگ میں چاہتے ہیں رنگ

دیتے ہیں۔ اس کے پاس فکر و نظر کی کوئی ایسی قوت نہیں ہوتی جو اسے پروپیگنڈے کے اثرات سے محفوظ رکھ سکے کیونکہ یہ آدمی اندر سے کھوکھلا ہوتا ہے۔ خاندان سماجی اور تہذیبی زندگی میں اس کی جڑیں گہری نہیں ہوتیں۔ اس لیے آئیڈیولوجی کے جام کی تلچھٹ بھی اسے بے خود اور حواس باختہ کرنے کے لیے کافی ہوتی ہے۔ سیاسی لیڈروں کے ہاتھوں میں یہ پرچھائی ایک خوفناک ہتھیار بن جاتی ہے وہ ان کے ہاتھ میں کٹھ پتلی کی طرح ناچتی ہے۔ وہ اسے نشہ پلاتے ہیں۔ اور پرچھائی بہکتی ہے۔ شاعر کو تھامنے کے لیے روایت کے مضبوط ہاتھ ہوتے ہیں۔ لیکن تہذیبی روایت سے بے بہرہ یہ پرچھائی روایت کے ہاتھوں کی رہبری اور حفاظت سے بھی محروم ہوتی ہے۔ اسی لیے اسے کوئی نہیں تھام سکتا۔ فنانسزم اس پرچھائی کا مقدر ہے۔ مذہبی اور سیاسی رہنما اسے ایک آئیڈیولوجی دیتے ہیں اور اس کے ذہن کے تمام دروازے بند ہو جاتے ہیں۔ اس کے ذہن کی تختی پر کسی بھی جاندار تہذیبی روایت کا نقش ہوتا ہی نہیں۔ اس لیے ذہن کی دھلائی کا کام بھی آسان ہو جاتا ہے۔ اس ذہن کو تعصبات سے بھرنے کے لیے ہتھپڑ پمفلٹ اور اخبارات کافی ہیں۔ پرچھائی ڈاکٹر، وکیل اور انجینئر ہے تو میکا کی طور پر اپنا کام کرتی رہتی ہے، لیکن ذہنی اعتبار سے وہ سکڑتی اور سمنتی جاتی ہے۔ اس کے جذبات اور احساسات CRUDE ہوتے جاتے ہیں۔ اور اس کا کردار اندر ہی اندر کھوکھلا ہوتا جاتا ہے۔ وہ تعصبات کا انبار بنتی ہے۔ اس قدر محدود اور تنگ نظر ہو جاتی ہے کہ اپنے تعصبات کے دائرہ کے باہر کسی بھی چیز کو سمجھنے کی اہلیت ہی نہیں رکھتی۔ وہ سمجھتی ہے کہ دنیا کی تمام برائیوں کی وجہ محض یہ ہے کہ دنیا اس کی آئیڈیولوجی کے مطابق نہیں چلتی۔ اس کے نزدیک اقتصادیات کے تمام مسائل مولویوں کی سود پر لکھی ہوئی کتابوں میں حل ہو جاتے ہیں۔ اور دنیا بھر کی اخلاقی برائیوں کی وجہ محض یہ ہے کہ پردے کے مسئلے پر انگریزی میں لکھے گئے پمفلٹوں سے دنیا کسب فیض نہیں کرتی۔ یہ پرچھائی سنگ دل اور سفاک ہوتی ہے۔ اور انسانی ہمدردی جیسی اس کے پاس کوئی چیز نہیں ہوتی۔ زندگی کا غم کیا ہے اسے وہ سمجھ ہی نہیں سکتی۔ اس کے نزدیک زندگی میں جو کچھ دکھ ہیں وہ محض اس وجہ سے ہیں کہ آدمی پرچھائی کے عقائد اور تصورات کے مطابق زندگی نہیں گزارتا۔ لہذا ایسے آدمیوں کے دکھ درد سے اسے کوئی ہمدردی نہیں۔ یہی نہیں بلکہ دکھ درد کو اس کے گناہوں کی سزا سمجھتی ہے۔ انسان کی ہر جذباتی اور نفسیاتی الجھن کی طرف ترقی پسندوں کا رویہ بھی یہی کٹھ ملائیت لیے ہوئے تھا۔ نفسیاتی الجھنوں کو تو وہ برسرِ اقتدار طبقے اور متوسط طبقے کی بیماریاں کہہ کر خوش ہو لیتے تھے اور تنہائی، تردد، غیر محفوظیت اور وجود کے کرب کو وہ آج بھی پیٹ بھروں کی عیاشیاں سمجھتے ہیں ایسے لوگوں سے یہ توقع کہ وہ انسانی درد کے معنی سمجھیں عبث ہے یہ پرچھائی انسان اور زندگی کو سفید اور سیاہ خانوں میں تقسیم کرتی ہے۔ اور اس کے نزدیک سفید بننے کے لیے آدمی کو کسی اندرونی کشمکش کسی اخلاقی اور روحانی دارو گیر سے گزرنے کی ضرورت نہیں صرف اس کی آئیڈیولوجی کے مطابق زندگی گزاری جائے تو آدمی نیک مسلمان، اچھا ہندو اور اچھا کمیونسٹ بن سکتا ہے۔ گناہ کا تصور ابھی آئیڈیولوجی کے سکہ بند تصورات سے انحراف پر مبنی ہے کمیونسٹ TERMINOLOGY میں گناہ کے لیے DEVIATION کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے۔ صاف بات یہ ہے کہ نظام اقدار سے منحرف یا گرا ہوا شخص ہمدردی کا نہیں سزا کا مستوجب ہے اور اسے سزا دی جاتی ہے۔ پرچھائیاں ہمیشہ ہاتھوں میں پتھر لیے گھوما کرتی ہیں

کہ سنگساری ان کا مشغلہ ہے سرمایہ دار کو پتھر مارے بغیر ترقی پسند لقمہ نہیں توڑتے پر چھائیں جب تک دوسروں کو لہولہان نہیں کرتی تب تک اس میں خود اعتمادی پیدا نہیں ہوتی جب تک دوسرے مذاہب کے خداؤں سے نفرت نہ کی جائے۔ وہ اپنے مذہب سے محبت نہیں کر سکتی۔ پر چھائی اپنے مذہب کی بات کم اور دوسرے مذہب کا کھنڈن زیادہ کرتی ہے۔ وہ جب تک دوسرے مذہب کے خداؤں کے مہند پر کا لک نہیں پھیرتی اپنے خدا کا نام نہیں لیتی۔ پر چھائی فی الحقیقت دشمن کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتی۔ اس کے سفید وجود کے لیے سیاہ ناگزیر ہے۔ اگر دنیا میں سیاہ نہ رہے تو اعصابی طور پر ٹوٹ پھوٹ کر رہ جائے گی کہتے ہیں کہ کچھ عیسائی نرس NUNS نے لندن کے غریب اور گندے علاقوں میں جا کر وہاں کی عورتوں کے سروں کو دھودھا کر جوؤں سے صاف کیا۔ سر کے بال ریشم کی طرح ملائم بن گئے۔ لیکن دوسرے ہی روز سے یہ تمام عورتیں (نروس بریک ڈاؤن) کا شکار ہو گئیں۔ سر میں جوؤں کی عادت پڑ جائے تو یک قلم انہیں نابود کرنے کا نتیجہ اعصاب کے لیے خطرناک ثابت ہوتا ہے۔ یہی حال پر چھائیوں کا ہے۔ پر چھائیوں کے اعصابی توازن کا دارومدار دشمن کے وجود پر ہے۔ یہ لوگ PERSECUTION MANIA کا شکار ہوتے ہیں۔ اگر دشمن نہ ہوں تو انہیں ایجاد کرتے ہیں۔ اکثر و بیشتر ان کے دشمن محض خیالی ہوتے ہیں۔ یہ اپنے لیے خیالی خوف پیدا کرتے ہیں۔ کبھی اسلام کو خطرہ لاحق ہوتا ہے کبھی بھارتی سنسکرتی کو، کبھی عوام کو، کبھی پوری انسانیت کو۔ قصیدہ گو شاعروں کی طرح جب تک وہ ممدوح کے دشمنوں کو بد دعائیں نہیں دیتے، ممدوح کے لیے دعائے خیر نہیں کرتے، اور ان کی ممدوح ہوتی ہے خود ان کی آئیڈیولوجی۔ پتہ نہیں جس دنیا میں سرمایہ دار اور سامراجی نہ ہوں اس دنیا میں ترقی پسندوں کے اعصاب کا حال کیا ہوگا۔ اگر دنیا کے تمام مسلمانوں کا بھارتی کرن ہو جائے تو جن سنگھ کیا کرے گی۔ اور اگر تمام ہندو مسلمان بن جائیں اور ملک میں حکومت الہیہ قائم ہو جائے تو جماعت اسلامی کے مولویوں کا کیا ہوگا۔ بغیر جوؤں کے یہ لوگ کیسے رہ سکیں گے۔ دنیا کے تمام بڑے شاعروں کی کوشش یہی رہی ہے کہ بغیر جوؤں کے جیا جائے۔ جدید شاعروں کی بھی کوشش یہی ہے۔ لیکن جہاں جوؤں کو سر میں لے کر پھرنا ایک نارمل طریقہ ہے وہاں صاف ستھرا سر غیر وابستہ ذہن اگر عیب نہیں تو اور کیا شمار کیا جائے گا۔

آخر کسی بھی فاشی تحریک کی بنیادی قدر کیا ہوتی ہے یہی کہ آدمی کی کوئی قیمت نہیں قیمت صرف نظریہ اور آئیڈیولوجی کی ہے۔ نطشے کے وہ الفاظ یاد کیجیے کہ نوع انسانی مقصد نہیں، محض ایک ذریعہ ہے، ایک ایسا کچا مواد جو تجربہ کے کام آئے۔ اس تصور کو کسی بھی سیاسی یا غیر سیاسی مقصد کے لیے استعمال کر سکتے ہیں۔ نوع انسان کا مقصد فوق البشر اشتراکی سماج یا اسلامی ریاست یا حکومت الہیہ پیدا کرنا ہے۔ عام آدمی کی کوئی اہمیت نہیں۔ وہ تو محض کھاد ہے۔ لیکن نیا شاعر کہتا ہے کہ میں کھاد نہیں ہوں۔ مجھے بھی خدا نے ایک جسم اور ایک روح دی ہے۔ اور ان دونوں کا استعمال میں کسی تجریدی تصور کے لیے نہیں کرنا چاہتا۔ میں سیاسی یونوپیانڈ ہی آدرشوں اور دیوانوں کے خوابوں کے لیے اپنی زندگی کو کھاد کے طور پر پیش کرنے کو تیار نہیں۔ یہ گویا بھرپور اور توانا آدمی کی پر چھائی کے خلاف بغاوت ہے۔ فنائسزم کا توڑ فنون لطیفہ اور اعلیٰ فلسفیانہ اور دانشورانہ ادب کا مطالعہ ہے۔ فن کاروں، عالموں اور دانشوروں کا کام ایسا ادب تخلیق کرنا ہے۔ یہ لوگوں کا کام ہے کہ وہ ایسے ادب کا مطالعہ کریں تاکہ بھرپور انسان بن

سکیں۔ اگر لوگ نہیں پڑھتے اور پاگل بنتے ہیں تو فنکار لاچار ہے۔ اس کے پاس پاگلوں کا کوئی علاج نہیں۔ اس کا کام تو جوئے شیر لانا ہے سو وہ اپنی بساط کے مطابق لاتا ہے۔ لوگ جوئے شیر کی بجائے جوہڑ کا پانی کیوں پیتے ہیں۔ اور اپنی رُوح کو کوڑھ کیوں لگاتے ہیں۔ یہ اگر آپ جاننا چاہیں تو لوگوں کا مطالعہ کیجیے۔ آپ کا رُوعِ خنِ فن کار کی طرف نہیں لوگوں کی طرف ہونا چاہیے۔ اس لیے فن کار کے لیے ایسی باتیں کوئی معنی نہیں رکھتیں کہ ملک میں مذہبی احیاء پرستی، فرقہ پرستی، رجعت پسندی، دقیانوسیت، وغیرہ وغیرہ قسم کی طاقتیں جڑ پکڑ رہی ہیں۔ اور جدیدیت کے معنی ان طاقتوں کے خلاف جنگ کرنا اور ملک کو ماڈرنائز MODERNISE کرنا ہے تاکہ وہ ازمنہ و سطر کی ذہنیت سے باہر نکلے اور عقل اور سائنسی نظر سے کام لے۔ فن کار ایسی باتوں کے معنی نہیں سمجھتا کیونکہ یہ باتیں غلط آدمی سے کہی جا رہی ہیں۔ ایسے سماج کو سدھارنے کے لیے فن کار کچھ نہیں کر سکتا۔ ایسے سماج کو سماجی اصلاح یا انقلاب کے ذریعہ بدلا جاسکتا ہے۔ ماہرین سماجیات و نفسیات، اور سماج کے دانش ور اور لیڈر بیٹھ کر سماج کو بدلنے کے طریقے سوچ سکتے ہیں۔ سماج فیناٹک اور فرقہ پرست کیوں ہے اور اس زہر کو کیسے دُور کیا جاسکتا ہے اس پر غور کر کے وہ تجاویز پیش کر سکتے ہیں۔ ایک تجویز اکمیں یہ بھی ہو سکتی ہے کہ سماج زیادہ سے زیادہ دانش ورانہ اور تہذیبی سرگرمیوں کو اپنائے۔ مولویوں اور پنڈتوں کی تقریریں سننے کی بجائے ڈرامے دیکھے۔ اب ڈرامے تخلیق کرنا فنکار کا کام ہے۔ فن کار ڈراما فن کے اصول اور اپنے تخلیقی تقاضوں کے مطابق لکھے گا۔ ڈرامہ وہ فرقہ پرست ہندوؤں اور مسلمانوں کو سامنے رکھ کر نہیں لکھتا بلکہ انسانوں کو سامنے رکھ کر لکھتا ہے۔ وہ ڈرامہ میں انسان کی جذباتی اخلاقی اور روحانی زندگی کی پنہائیاں ناپتا ہے۔ اور انسانی مقدر کے مسائل بیان کرتا ہے۔ ایسا ہی ڈرامہ لوگوں کے جذبات کی تالیف کرتا ہے۔ لوگ فرقہ پرست اخبار کم پڑھیں اور ایسے ڈرامے زیادہ دیکھیں تو فیناٹک کم ہی بنیں گے۔ سماج کے مرض کا علاج خود سماج ہی کر سکتا ہے۔ فن بیماری کا علاج نہیں بلکہ بیماری کی تشخیص ہے۔ فن انسانی رُوح کو بے نقاب کرتا ہے تاکہ آپ اس پر برص کے داغ دیکھ سکیں۔ علاج آپ کو کرنا ہوتا ہے۔ فن نہ سماج کو ماڈرنائز کر سکتا ہے۔ نہ اسے ترقی پسند یا اشتراکی یا اسلامی بنانے میں مددگار ثابت ہو سکتا ہے۔ یہ سب کام پریگنڈے کے ذریعہ کیے جاتے ہیں اور فن پروپیگنڈہ نہیں۔ فن کار کے گلے میں ڈھول اور تاشے نہیں ہوتے بلکہ اُن سانپوں کی مالا ہوتی ہے جنہیں فاسد معاشرہ جھٹاتا ہے۔ اور جو پھنکار پھنکار کر اس کے جسم کو ڈستے رہتے ہیں۔ فن کار کراہتا ہے، چیختا ہے، زندگی کے لیے تڑپتا ہے۔ یہی کراہ یہی چیخ، یہی تڑپ جب لفظوں میں ڈھلتی ہے تو فن بنتی ہے۔ لوگوں کو چاہیے کہ وہ اس فن کو دیکھیں، انہیں خود پتہ لگ جائے گا کہ انہوں نے کیسے سپولیوں کو جنم دیا ہے۔ لیکن یہ لوگ یہ کام کرنا نہیں چاہتے وہ ذات کی آگہی کے بغیر ایک پر چھائی کے طور پر میکا کی طریقہ سے جینا چاہتے ہیں۔ ان کے تمام مشاغل میکا کی سطحی اور تفریحی ہیں، جو چٹخارہ دیتے ہیں۔ رُوح کو جھنجھوڑتے نہیں، نشہ پلاتے ہیں، نشہ توڑتے نہیں، فکر کو مفلوج اور ماؤف کرتے ہیں، تحریک اور توانائی نہیں بخشتے۔ وہ اپنے کاموں میں مست، اپنے جنون میں سرشار، اور اپنی خود فریبیوں میں مبتلا رہنا چاہتے ہیں۔ وہ فنکار سے بھی یہی چاہتے ہیں کہ وہ انہیں تھپکیاں دیتا رہے، بہلاتا رہے اور پھسلاتا رہے۔ اپنے فن کے ذریعہ انسان دوستی، حب الوطنی، قومی وقار، ملی سر بلندی اور آدرش وادی عظمت

کی باتیں کرتا رہے تاکہ وہ خوش ہوتے رہیں کہ وہ کتنے انسان دوست محب وطن، قوم اور ملت کا درد رکھنے والے، کیسے عظیم آدرشوں کو اپنانے والے نیک اور اچھے انسان ہیں گویا وہ تو خیر کے مجسمے ہیں۔ بچوں کے جیسے معصوم اور بے گناہ، شرم، گناہ، جرم اور بدکاری تو صرف یورپ اور امریکہ کے کارخانوں میں پیدا ہوتی ہے۔ فن کار نہ خواب دیکھتا ہے نہ خواب دکھاتا ہے۔ وہ تو اپنے کا بوس کا بیان کرتا ہے، وہ تو آدمی کی روح کا منتھن کر کے بتاتا ہے کہ انسان دوستی، قومی اور آدرش وادی افتخار کے اُبلے پانیوں کے نیچے کیسی زہرناکیاں سرسرا رہی ہیں۔ وہ آدمی کو خیر و شر کے مجموعے کے طور پر دیکھتا ہے، اور اسی لیے دشمنوں کی تلاش وہ سات سمندر پار کے ملکوں میں نہیں کرتا بلکہ خود اپنی ذات کے اندر کرتا ہے۔ یہ اس کی ذات ہے جو خیر و شر کے پیکار کی رزم گاہ ہوتی ہے۔ اور وہ اسی رزم گاہ کا تماشا شائی ہے۔ فن کار انسان کو بہلاتا نہیں بلکہ اسے جھنجھوڑتا ہے۔ اس سماج کے سامنے جس میں لوگ گناہ کا احساس تک کھو بیٹھے ہوں۔ فن کار خود کو گناہ گار بنا کر ہی انھیں گناہ کا احساس دیتا ہے۔ اسی لیے بودلیئر بورژوا سماج کو دھچکا پہونچانے کے لیے کہا کرتا تھا کہ میں نیچے بھون کر کھایا کرتا ہوں اس کی شاعری کی ”شیطانیت“ کا یہ بھی ایک سبب ہے۔ شاعر ڈینڈی DANDY بنتا ہے۔ بوئیمین بنتا ہے، ہی بنتا ہے، ہاتھ میں تین گولے رکھتا ہے۔ اور چرس پیتا ہے تو فی الحقیقت وہ اس سماج کے سامنے بغاوت کرتا ہے جو STEAM اور LEVELLING کے ذریعہ سب کو ایک جیسا بنانا چاہتا ہے ظاہری طور پر ہی نہیں بلکہ باطنی طور پر بھی سب کو ایک ہی نشہ اور ایک ہی جنون میں سرشار کرنا چاہتا ہے۔ ظاہری نظم و ضبط اور تنظیم جب آدمی کے اندرونی ارتباط کو توڑ پھوڑ کر رکھ دے، تو پھر آدمی اس ارتباط کو از سر نو پیدا کرنے کے لیے اپنا کام وہاں سے شروع کرتا ہے جہاں پر ظاہری اور باطنی کسی بھی قسم کی تنظیم کا کوئی نشان نہ ہو۔ اس کو ثقہ لوگ بد نظمی، ورنراج انتہا پسندی اور بربریت کہتے ہیں۔ لیکن یہ تخریب ایک نئی تعمیر کے لیے ضروری ہے۔ یہی پیوں کا باغیانہ اور انقلابی قدم ہے۔ جس معاشرہ نے آشوریز کے کیس پیپر تخلیق کیے ہوں، ہیروشیما اور ناگاساکی پیدا کیے ہوں۔ ایٹم اور ہائیڈروجن بم بنائے ہوں۔ اس معاشرہ کے خلاف کوئی بھی بغاوت انتہا پسند بغاوت نہیں ہے۔ چرس کا کس لگا کر عورت کو لیکر سو جانا تو انتہا پسندی نہیں بلکہ نہایت ہی معمولی انسانی کام ہے۔ رنگین پتھروں، پھولوں، خوبصورت سنہری بالوں، سنگیت شاعری اور عورتوں سے محبت ان معاشرتی اقدار کے خلاف شدید بغاوت ہے جو طاقت، قوت اقتدار، سماجی شان و شوکت، مادہ پرستی، اخلاص اندوزی، نام آوری، قومی اور ملتی افتخار کی تجزیہ اور غیر انسانی اقدار ہیں۔ وہ تو پیوں کا نام سن کر ہی نہایت متعین اور ذمہ دارانہ پوز اختیار کر کے ”انتہا پسندی“ سے بات شروع کرتے ہیں۔ ذرا ARNOLD TOYM BEE کو دیکھیے کہ وہ پیوں کے متعلق کیا کہتا ہے۔ اور آرنلڈ ٹویمبی وہ آدمی ہے جس کی نظر کے سامنے پوری انسانی تاریخ ایک چارٹ کی طرح بکھری ہوئی ہے۔ اس کی نظر ہمارے معاشرتی نقادوں کی ”تاریخی نظر“ نہیں جو راجہ رام موہن رائے اور سید احمد خاں کے زمانے سے شروع ہو کر خلافت تحریک پر آ کر ختم ہو جاتی ہے۔ ہمارے یہاں کی یونیورسٹیوں کا یہ حال ہے کہ پولیس کی موٹریں کھومتی رہتی ہیں۔ ہنگامے اٹھتے ہیں، وائس چانسلر اور پروفیسروں کے سر پھوٹتے ہیں۔ اوسر پیوں کا یہ عالم ہے کہ چار چار اور پانچ پانچ لاکھ کی تعداد میں ایک میدان میں جمع ہوتے ہیں۔ سنگیت

سنتے ہیں، جھومتے ہیں لہراتے ہیں۔ نہ جھگڑا ہوتا ہے نہ چوری، نہ پولیس کی ضرورت ہوتی ہے نہ والدین کی۔ تنظیم کے خلاف بغاوت کرنے والوں کا اخلاقی نظم و ضبط بھی دیکھنے کے قابل ہے۔ بیٹوں کی بغاوت کے بغیر ہم نے کھال میں جینے، لنگوٹی میں پھاگ کھیلنے، جذبے اور احساس کے دیے جلانے، لفظوں کے معنی، آوازوں کے حسن اور فطرت کی دل فریبی کو شاید از سر نو نہ پہچانا ہوتا۔ انتہا کو پہونچتے ہوئے مادہ پرست سماج کو ذہنی اور اخلاقی توازن بخشنے کے لیے یہ انتہا پسند بغاوت بھی ضروری تھی۔ امریکی طریقہ زندگی اور امریکی خواب بھی سماج کی OBSESSIVE خصوصیت ہی کو ظاہر کرتے ہیں۔ درویش، صوفی، سادھو، سنت، ہنسی، شاعر، اور فن کار، کھلی شخصیت کے لوگ ہوتے ہیں۔ اپنی تمام جذباتی اور روحانی بے قرار یوں کے باوجود ان کا ذہن ایک بانورے آدمی کا ذہن نہیں ہوتا۔ فن کار میں جذبات کا طوفان دیکھنے کے قابل ہوتا ہے لیکن پھر بھی اس کی ذہنی فضاؤں میں ایک عجیب پرسکون شانتی ہوتی ہے۔ ذہن کا یہی شانت سجاوہ اسے FANATIC کی طرح پیسٹر یکل بننے نہیں دیتا۔ غم کے پہاڑ کے پہاڑ اس کے دل کی گہرائیوں میں اتر جاتے ہیں۔ لیکن ذہن کی شانت فضاؤں میں پتہ تک نہیں کھڑکتا۔ ایک یوگی کی سمجھتا سے وہ زندگی کی المناکیوں اور ویران سامانیوں کا تماشا دیکھتا ہے۔ لیکن ضبط کے دامن کو ہاتھ سے نہیں چھوڑتا۔ نہ لب کپکپاتے ہیں نہ آنکھیں بھیکتی ہیں۔ فن کار اپنے چہرے کے نقوش پر ایک بے حس مجسمہ کی سنگینی لیے زندگی کے ہولناک سے ہولناک اور الم ناک سے الم ناک منظر کو دیکھتا ہے اور سب کچھ جھیل جاتا ہے۔ جذبات میں یہ نظم و ضبط نظر میں توازن، دل میں یہ گداز اور ذہن میں یہ وسعت پیدا نہ ہو تو پھر فن کار جذباتی بنتا ہے، رقت انگیز بنتا ہے، پیسٹر یکل بنتا ہے اور فینا ٹک بنتا ہے۔ نظم و ضبط، نظر میں توازن، گدازنگی اور وسعت وہ خصوصیات ہیں جو فن کار کو کلاسیکی رکھ رکھاؤ بخشتی ہیں۔ اعلیٰ ادب کا مطالعہ کر کے آدمی یہی خصوصیات غیر شعوری طور پر اپناتا ہے۔ اور اس طرح اپنے جذبات کی تہذیب و تالیف کرتا ہے۔ جذبات مہذب اور ذہن شائستہ بن گیا تو تنگ نظری، تعصب اور آدرش وادی جنون کے جراثیم انسان پر اثر انداز نہیں ہو سکتے۔ یہ جراثیم وہیں غالب آتے ہیں جہاں ذہن اور شخصیت اندرونی ارتباط سے محروم اور اکہری ہوتی ہے۔ پہلو دار شخصیت کے مقابلہ میں اکہری شخصیت زیادہ OBSESSIVE ہوتی ہے، اور آسانی سے فینا ٹک بن سکتی ہے۔ فنکار اپنی شخصیت کو پہلو دار، کشادہ اور کلاسیکی نظم و ضبط کی حامل بناتا ہے۔ ایسی شخصیت کی تعمیر فن کار کا بنیادی اخلاقی فریضہ ہے..... کیونکہ..... ایک فن کار کی حیثیت سے اسے سوائے اپنے فن کے کسی اور چیز پر اختیار نہیں ہوتا۔ نہ اس کے ہاتھ میں تاریخی قوتوں کی لگام ہوتی ہے، نہ وہ زمانہ کے رخ کو موڑ سکتا ہے، تاریخی واقعات اپنی پوری خونخواری اور سنگینی کے ساتھ وقوع پذیر ہوتے ہیں اور فن کار بھی ان واقعات کا ایک عام آدمی کی طرح ادنیٰ شکار ہوتا ہے۔ کون جانتا ہے کہ تاریخ کی رہگزر پر جو آمدھیاں اور بگولے اٹھتے ہیں وہ کون سی جانی اور انجانی قوتوں کے پیدا کردہ ہوتے ہیں۔ خود مورخ ان قوتوں کی قطعیت کے ساتھ نشان وہی نہیں کر سکتا تو فن کار سے یہ توقع کہ وہ ان کے اسباب و علل کا پتہ لگائے اور ان کی روک تھام کے طریقے سمجھائے عبث ہے۔ تاریخ کے اسٹیج پر مملکتیں بنتی اور بگڑتی ہیں۔ سلطنتیں قائم ہوتی ہیں اور اکھڑ جاتی ہیں۔ نئی تہذیبیں اور تمدن، مذاہب اور فرقے، قومیں اور نسلیں، معاشرے اور اقتصادی نظام آتے ہیں اور چلے

جاتے ہیں۔ فن کار تاریخ کے عروج و زوال کا بنانے والا نہیں محض عروج و زوال کا داستان گو ہوتا ہے۔ تاریخ کو بنانے، زمانہ کا نقشہ بدلنے اور نئی دنیاؤں کی تعمیر کرنے والی طاقتیں کچھ اور ہوتی ہیں۔ تاریخ کے آسمان پر بادل گھر آتے ہیں۔ بجلیاں کڑکتی ہیں، خون کی بارش ہوتی ہے۔ اور فن کار پتھر ملی آنکھوں سے یہ سب کچھ دیکھتا رہتا ہے۔ جب بادل چھٹ جاتے ہیں، خون آشام تلواریں میان میں رکھ دی جاتی ہیں اور لوگ اپنے محاذوں کو لوٹ جاتے ہیں۔ اس وقت فن کار بو جھل قدموں سے لہولہان میدان کی طرف بڑھتا ہے۔ شفق کے خون سے لالہ زار آسمان پر شام کے بڑھتے ہوئے سایوں کی سوگواری کو دل میں لیے فن کار کئے ہوئے ہاتھوں، سر بریدہ جسموں اور جھلسی ہوئی کھالوں پر نظر کرتا ہے۔ وہ زخموں سے چور لاشوں کو سینٹا ہے۔ ٹوٹی ہوئی ہڈیوں کو جوڑتا ہے۔ کراہتے ہوئے زخموں کے گھاؤ سہلاتا ہے۔ تاریخ کے دورا ہے پر جہاں قومیں اور ملکیتیں تباہ ہوتی ہیں۔ تمدن برباد اور تہذیبیں مسمار ہوتی ہیں فن کار کے پاس لوگوں کو سکھانے کے لیے کچھ نہیں ہوتا۔ البتہ سیکھنے کے سامان بہت ہوتے ہیں۔ سب سے بڑا سبق جو وہ سیکھتا ہے وہ انسانی مقدر کو اس کی تمام ہولناکی اور المناکی کے ساتھ قبول کرنے کا سبق ہے۔ فن کار محتسب اور منصف نہیں بنتا، فیصلے اور سزائیں نہیں سنا تا وہ تو زخموں پر مرہم رکھتا ہے، ورد کے معنی سمجھاتا ہے اور مسیح کی درد مندی سے سب کچھ دیکھتا ہے اور معاف کر دیتا ہے۔ جھولیوں میں پتھر لے کر سنگسار کرنے والے تو آنکھوں مل جائیں گے، ہاتھ سے پتھر چھڑانے کا طریقہ تو صرف فن کار سکھا سکتا ہے۔ فن کار کے ہاتھ میں آدرشوں کی مشعلیں، خوابوں کی جھلکیاں اور اخلاقیات کے کتبے نہیں ہوتے صرف کیلیں ہوتی ہیں جنہیں ہتھیلی میں ٹھونک کر اسے تاریخ کی صلیب پر مصلوب کیا جاتا ہے۔ مصلوب مسیح ہی کی طرح فن کار بھی انسانیت کا ذکھ جھیلتا ہے اور زندگی کے بنیادی المیوں سے واقف ہوتا ہے۔ صلیب، درد مندی، کرب اور کفارہ کی علامت ہے۔ مسیح کی پوری زندگی خود کو اسی علامت میں بدلنے کا عمل تھی۔ معنی تو خود اس کی ذات تھی۔ اسے تو صرف ہیئت کی تلاش تھی جو اس معنی کی تجسیم کر سکے۔ یہ ہیئت اسے صلیب کی صورت میں ملی مصلوب مسیح حرف و معنی کے مکمل آئینہ کی علامت ہے۔ شاید مسیح دنیا کا سب سے بڑا ہیئت پرست تھا۔ فن کار بھی جب خود کو معنی میں بدل دیتا ہے تو اسے تلاش صرف ہیئت کی رہتی ہے۔ کوئی گھونسا اٹھاتا ہے کوئی انگشت نمائی کرتا ہے، کوئی کندھے جھٹکتا ہے۔ کوئی ہاتھ لمبا کرتا ہے کوئی دونوں بازو پھیلا کر صرف صلیب بنتا ہے۔ صلیب عصائے رہبری، منبر کی خطابت اور دستار فضیلت سے بہت بڑی اور مقدس علامت ہے۔ یہ وجود کے کرب کو جاننے، دکھ درد کے معنی سمجھنے زخموں کو مہربان انگلیوں سے سہلانے کو رنجی کو چھونے اور زانیہ کو معاف کرنے کی علامت ہے۔ فن کار کی وسیع انسانی ہمدردیوں کے سامنے لیڈروں اور گیساروں، فرسیوں اور آدرش وادیوں، جہانگیری، جہاں بینی اور جہاں بانی کرنے والوں کی بساط کیا ہے۔ ہادیوں، رہبروں، مفتیوں، مبلغوں، روشن خیالوں اور عقلیت پسندوں کی دنیاؤں کی سیمائیں اور ان کی اڑانوں کی حد کتنی:

یہ پورب یہ کچھم چکوروں کی دنیا
مرا نیلگوں آسمان بیکرانہ

سہاجی ادب کی جست

بتخانہ چیر

دارت علوی

انجرات اردو سہتیہ اکادمی، گاندھی نگر



سماجی ادب کی بحث

ذرا سوچئے تو کہ راشد الخیری اگر باورچی خانہ میں ماماؤں کو درغلا تے تو ان نواتین پر کیا گزرتی جنہوں نے انہیں اپنا مونٹس و غم خوار سمجھا تھا۔ ادیب جب معلم اخلاق بنتا ہے تو اپنی ذات کو بھی با اخلاق بناتا ہے۔ یہ کیسے ممکن ہے کہ وہ ادیب جو گاندھی جی کی بکری کا دودھ پی کر جوان ہوا ہے۔ شراب کو غالب اور عورت کو فراق کی نظر سے دیکھے۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ حافظ سے علامہ اقبال ہی نہیں بلکہ ترقی پسند حضرات بھی چھینا چھینی کا معاملہ رکھتے تھے۔ کارڈنیل نیومین نے کیا پتہ کی بات کہی ہے کہ گنہگار پر اس کے گناہوں کا بیان کیے بغیر ناول کیسے لکھا جاسکتا ہے۔ صاف بات ہے کہ اخلاق پسند ناول نگار موضوع کا انتخاب ہی اس ڈھنگ سے کرے گا کہ گنہگار اور اس کے گناہ ناول کے صاف ستھرے آئینے سے سات چٹھر دور رہیں۔ اس میں شک نہیں کہ ہر فن کار کو حقائق کا انتخاب کرنا پڑتا ہے، لیکن وہ فن کار جس کی آنکھ ذوق تماشا کی خوگر ہے اور ہر رنگ میں وا ہو جاتی ہے، اخلاقی احتساب کو راہ دے کر انتخاب موضوع کے دائرہ عمل کو محدود نہیں کرتا۔ پھر یہ سمجھنا کہ موضوع کے انتخاب کے وقت فن کار کو سماجی افادیت کی قدر کو پیش نظر رکھنا چاہیے، مناسب نہیں۔ ایک افسانہ سماجی طور پر مفید نہ ہونے کے باوجود اور اکثر اسی سبب سے معنی خیز ہو سکتا ہے کیونکہ وہ اگر ہمیں رموز حیات اور اسرار کائنات کا ایسا علم بخشا ہے جو بصیرت افروز ہے تو ہم اس کی قدر کا تعین محض سماجی افادیت کے اصول پر نہیں کریں۔

چیفوف نے ایک جگہ لکھا ہے:

”ادب نہ سماج سدھار آئینہ ہے نہ پارٹی آفس، نہ تو وہ کھلنڈروں کی تفریح گاہ ہے نہ تھکے ماندوں کی پناہ گاہ۔ ادب ایک ایسا نگار خانہ ہے جس کی رونق ان تصویروں سے ہے جو انسانی زندگی کے تجربات کا بیان ہوتی ہیں۔ اسی لیے فن کار کی دل چسپیاں جتنی رنگارنگ اور ہمہ گیر ہوں گی اتنا ہی اس کا فن جاندار اور متنوع خصوصیات سے تابناک ہوگا۔“

یہ ایک حقیقت ہے کہ ہمارے اصلاح پسند ادیبوں کی دل چسپیاں رنگارنگ نہیں تھیں۔ یہی بات ہمارے بہت سے ہم عصر ادیبوں کے متعلق بھی کہی جاسکتی ہے۔ اپنے احساس کی کو تیز کرنا، اور اپنے میڈیم کو حساس تر بنانا، مشاہدے کے لیے آنکھ اور تجربے کے لیے ذہن کو کھلا رکھنا، اور تحیر اور تجسس کی شدت کو برقرار رکھنا فن کار کے لیے ضروری ہے ورنہ اس کے تخلیقی سرچشمے قبل از وقت خشک ہو جائیں گے۔ سماجی اور اخلاقی اصلاح کرنے والا ادیب جب اپنی ذات کو محدود کر لیتا ہے تو حقیقت کا مشاہدہ بھی اصلاحی مقاصد کا پابند ہو جاتا ہے۔ اس کی نظر حقیقت کے انہیں پہلوؤں پر پڑتی ہے جو اصلاح طلب ہوتے ہیں ہر پھر کر اس کا کام بیوی کو سنگھڑ، کفایت شعار اور وفادار اور

شوہر کو خوش مزاج، خوش اخلاق اور ڈپٹی کلکٹر بنانا رہ جاتا ہے۔ زندگی سگھڑاپے اور ڈپٹی کلکٹری ہی سے خوش گوار بنتی تو ہوم سائنس اور پبلک سروس کمیشن کا امتحان زندگی کا آخری امتحان ٹھہرتا۔ اس میں شک نہیں کہ زندگی کے بہت سے مسائل ”آداب زندگی“ اور ”جینے کا قرینہ“ اور ”مسلمان بیوی“ اور ”مسلمان شوہر“ قسم کی کتابیں پڑھنے سے سلجھ جاتے ہیں۔ یہ کتابیں ایسی کنجیاں دیتی ہیں جن سے خاندانی اور ذاتی الجھنوں کے چھوٹے موٹے تالے کھل سکتے ہیں۔ لیکن فن کار کی دل چسپی عموماً اس قفلِ ابجد میں ہوتی ہے جہاں بات کے بنتے ہی کام بگڑ جاتا ہے۔ معلم اخلاق اس خود فریبی میں مبتلا رہتا ہے کہ اگر اس کی اخلاقی تعلیمات کی بنیادوں پر دیواریں اٹھائی جائیں تو مکان کے کنگورے پر ”کا شائے مسرت“ کی تختی لگائی جاسکتی ہے لیکن فن کار کی غیر فریب خوردہ نظریں ان دیواروں کو دیکھتی ہیں جنہیں تنہائی کا زہر چاٹتا ہے اور جن میں بے بسی کے آنسو جذب ہوتے رہتے ہیں۔ فن کار کی نظر دیکھتی ہے کہ وہ دیوار جسے اینٹ پر اینٹ رکھ کر تعمیر کیا گیا تھا۔ کیسے اڑاڑ ادھم نیچے آن پڑی ہے اور جس دیوار کو آدمی نوک زبان سے رات بھر چاٹتا رہا تھا وہ سورج نکلتے ہی دوبارہ کیوں بلند ہو گئی ہے۔ معلم اخلاق کسی ایک خوبی مثلاً کفایت شعاری، یا سلیقہ مندی کو خوش حال زندگی کی اساس سمجھتا ہے۔ فن کار سوچتا ہے کفایت شعاری اپنی جگہ ٹھیک ہے، لیکن یہ بی بی تو بدن کی بھی کفایت کر رہی ہے۔ مسہری کی چادر دیوان خانہ کی چاندنی تو نہیں کہ اس پر سلوٹیں تک نہ پڑیں۔ وہ سوچتا ہے کہ اپنی تمام ہنرمندی کے باوجود عورت مرد کو کیوں رام نہیں کر پاتی۔ اور جب جسموں کے ملاپ میں سرمو تفاوت نہیں ہوتا تو دلوں کے درمیان دیواریں کیوں حائل ہو جاتی ہیں۔ وہ کون سی دیوانگی ہے جو انطونی کو برباد کرتی ہے، کون سا جذبہ بے اختیار ہے جو اینا کارے نینا کو پاش پاش کر دیتا ہے۔ اسن کی نور از مر د کے گلو بند کو کیوں ٹھوکر مارتی ہے، اور وہ کون سا مقام ہے جہاں آرتھر ملر کا ولی او مین اپنی شخصیت کی تعمیر میں راہ بھولا ہے۔ تمدن کے معمار نیا سماج پیدا کرتے ہیں، فن کار یہ دیکھتا ہے کہ نئے سماج میں آدمی کے جینے کا قرینہ کیا ہے۔ کیا وہ تنہا کھوکھلا اور بانجھ تو نہیں، اور اگر ہے تو کیوں ہے۔ آدمی اتنا پیچیدہ، کائنات اتنی پراسرار، زندگی اتنی پہلودار، اور انسانی فطرت اندھی جہتوں کا ایسا کھولتا ہوا جوالا کھنٹی ہے کہ مصلحتوں اور اخلاق پسندوں کے سادہ لوح تصورات حیات و کائنات کی پہنائیوں کا احاطہ نہیں کر سکتے۔

۱۹۳۶ء میں اردو افسانہ نگاروں کی جو نئی نسل آئی اس نے اخلاق پسندی اور اصلاحی مقصدیت کے خلاف بغاوت کی، اور بے باک حقیقت نگاری کی داغ بیل ڈالی۔ انھوں نے شعلہ بکف سماجی موضوعات پر بھی افسانے لکھے اور نفسیاتی اور جنسی مسائل پر بھی جو عموماً ان لوگوں کو پسند نہیں آئے جنہوں نے سماجی افادیت کی قدر کو اپنا نصب العین بنایا تھا۔ زندگی کے بہت سے ایسے مظاہر بھی تھے جن کا تعلق انسانی فطرت کی بوجھی اور انسانی وجود کے بنیادی المیوں سے تھا۔ ان پر لکھتے وقت فن کار اس خود فریبی میں مبتلا نہیں رہ سکتا تھا کہ وہ اس کے نیک ارادوں یا مفید منصوبوں کے تسلط میں ہیں یا کسی دل خوش کن نظریہ سے اُسے اُن کا کوئی آسان حل مل جائے گا۔ ایسے حقائق سے آنکھیں چار کرتے وقت وہ مصلح، معالج اور سوشل انجینئر کے رویہ کے بجائے سنجیدہ فلسفیانہ عرفان، المیہ رضا مندی اور انسانی دردمندی سے کام لیتا تھا۔ اس رویہ نے حقیقت نگاری کے غیر شخصی طریقہ کار کو جنم دیا جو منٹو

کے افسانوں میں اپنے عروج پر پہنچا۔ تکنیک اور اسلوب میں شخصیت سے اثبات کی بجائے شخصیت سے گریز کیا گیا۔ دوسری طرف وہ حقیقت نگاری تھی جس کا تعلق گرد و پیش کے سلگتے سماجی اور سیاسی مسائل سے تھا۔ اپنے پیش روؤں کے برعکس نیا فن کار سماج سے کٹا ہوا تھا۔ فرد اور سماج کی اُن ذہنی اور جذباتی پیچیدگیوں کو جو خود اس کی زائیدہ تھیں، سمجھ نہیں پا رہا تھا۔

سماج میں فرسودگی، انحطاط اور سرائند تھی۔ سماج کے لیے فن کار کے دل میں کوئی احترام اور ہمدردی کا جذبہ نہیں تھا۔ اگر ہمدردی تھی تو فن کار کو اپنی ذات سے تھی جو سفاک سماج کی صید زبوں تھی۔ چنانچہ زکسی رومانی آرزو مندی اور خواب آفرینی کا مرکب تھی، فنکار ذات کے محاذ سے سماج کے ادھڑلے لیتا ہے۔ وہ اصلاح نہیں مکمل انقلاب چاہتا ہے۔ ابتدا میں اس انقلاب کا تصور واضح نہیں تھا۔ البتہ اتنی بات صاف تھی کہ وہ فرسودہ عقائد، توہمات، رسوم، بے جا اخلاقی دباؤ اور دولت کی غیر مساویانہ تقسیم کے ٹکے سکتے ہوئے سماج کو بدل کر آزادی، خوش حالی، مسرت اور محبت کی توانا قدروں پر اس کی از سر نو تعمیر کرنا چاہتا ہے۔ نئے لکھنے والوں کی شوریدہ سر بغاوت ہر نہج اور ہر پہلو سے سماج کے بد صورت چہرے کو بے نقاب کرنا چاہتی تھی اور اس مقصد کے حصول کے لیے ہر نوع کے اخلاقی احتساب کا منہ چڑاتی تھی۔ رومانی ذات کی زائیدہ حقیقت نگاری کے خوب صورت نمونے کرشن چندر کے ابتدائی افسانوں میں دیکھنے کو ملتے ہیں اور طنز میں ڈوبے ہوئے اسلوب سے جو کام عصمت نے لیے وہ دوسرا کوئی نہیں لے سکا۔ کرشن چندر کے طریقہ کار اور اسلوب میں شخصیت سے گریز نہیں بلکہ اس کا اظہار ہے۔ عصمت زیادہ باشعور فنکار ہے اور اپنی بہترین کہانیوں میں حد درجہ شخصی بیانیہ میں بھی اپنی ذات کو فاصلہ پر رکھنے میں کامیاب ہوتی ہے۔ جب تک یہ دونوں فن کار بیماریوں کا بیان کرتے تھے اپنے اپنے رنگ میں کامیاب تھے جیسے ہی ان کے ہاتھ میں بیماری کا علاج آگیا، یعنی کیونز میں انھیں تمام بیماریوں کا حل بھجائی دینے لگا، وہ معلم اخلاق، اور سوشل انجینئر کی طرح بات کرنے لگے۔ رومانی نزگسیت خود ترقی میں اور رومانی خواب آفرینی یوٹوپین فکر میں بدل گئی۔ فن کارانہ احساس کی نزاکتوں کی بجائے معلمانہ ذہن کی کرختگی پیدا ہوئی اور باغیانہ دل و لبہ اپنی شوریدہ سری اور طنزیہ کاٹ گنوا کر پیغمبرانہ بڑبولے پن کا شکار ہو گیا۔ عوام اور انسان سے محبت نے جو نجی جذباتیت پیدا کی وہ اس قدر نوحشابانہ تھی کہ لوگ تو انا کلہیت کی زہرنا کی کوحسرت سے یاد کرنے لگے۔ ان جذباتی رویوں نے اسلوب اور تکنیک کو بھی متاثر کیا، اور رومانی، طنزیہ اور غیر شخصی حقیقت نگاری کے طریقہ کار کی جگہ اخلاقی اور تمثیلی حکایت کے طریقہ کار اور ذات اور جذبات میں ڈوبے ہوئے انشائیہ کے اسلوب کو راہ دینی پڑی۔ کیا یہ حقیقت نہیں کہ منہ اور بیدی کا فن روز افزوں ترقی کرتا گیا کیونکہ وہ حقیقت نگاری کے تخلیقی امکانات کو زیادہ سے زیادہ کھنگالتے رہے جب کہ کرشن چندر، عصمت اور احمد عباس کا فن اپنی ابتدائی رومانیت اور حقیقت پسندی کے دائرے سے باہر نکلتے ہی رُوبہ زوال ہو گیا۔ کیونکہ اخلاقی تمثیل اور جذباتی انشائیہ کی جس راہ پر وہ چل نکلے تھے اس کے تخلیقی امکانات صفر تھے کیونکہ یہ انحطاط کی راہ تھی۔

نئے لکھنے والوں کی بغاوت سماجی حقیقت نگاری کے خلاف نہیں تھی بلکہ حقیقت نگاری پر عائد کردہ اصلاحی

اور اخلاقی پابندیوں کے خلاف تھی۔ وہ محسوس کرتے تھے کہ اخلاقی نظر ان حقائق سے پہلو تہی کرتی ہے جو انسانی زندگی کے بنیادی حقائق ہیں اور آدرش وادی اصلاح پسندی واقعیت، اصلیت اور نفسیاتی نزاکتوں کا خون کرتی ہے اور کہانی کے فطری ارتقا اور کردار کے آزادانہ نشوونما کو روک کر اسے ان خطوط پر حرکت کرنے پر مجبور کرتی ہے جو مصنف کے اصلاحی مقصد کے ڈھالے ہوئے ہیں۔ گویا نئے فنکاروں کی پوری بغاوت میلاناتی ادب کے خلاف تھی۔ کرشن چندر اور عصمت کا المیہ یہ ہوا کہ ان کا ادب بذات خود میلاناتی بن گیا، یعنی انھوں نے جس روایت کے خلاف بغاوت کی تھی وہ روایت ہی انھیں ہڑپ کر گئی، جب کہ منشو اور بیدی انحراف کے راستہ پر آگے بڑھتے گئے اور سماجی حقیقت نگاری کے جن فرسودہ اور ازکار رفتہ عناصر کے خلاف انھوں نے بغاوت کی تھی، ان کا شکار نہیں ہونے پائے۔ ایک مخصوص تخلیقی طریقہ کار جب فن کار کے کام کا نہیں رہتا تو وہ انحراف اور اجتہاد سے نئی راہیں تلاش کرتا ہے۔ قدما کا طریقہ کار اس کے لیے کارآمد نہیں رہتا کیونکہ اس کے احساس و فکر کی نوعیت ہی مختلف ہوتی ہے۔ یہ گویا اپنی انفرادیت کی پہچان اور اس کا اثبات ہے۔ فن کار کو جاننا پڑتا ہے کہ لیڈر اور پیغمبر کا رول وہ اختیار کر رہا ہے کہیں ایسا تو نہیں کہ اس سے قبل مختلف لکھنے والے یہ رول ادا کر چکے ہوں۔ وہ یہ بھی دیکھتا ہے کہ اگر قدما نے یہ رول ادا کیا تھا تو انھیں کون سے مراحل سے گزرنا پڑا، اور وہ کون سی کمزوریوں کا شکار ہوئے۔ اگر وہ بھی قدما کے اس رول کا اعادہ کر رہا ہے تو ان کی کمزوریوں سے بچنے کے لیے اسے کس نوع کی فن کارانہ احتیاط سے کام لینا چاہیے۔ فن کارانہ احتیاط، ڈسپلن اور ارتباط کی قدر کا شعور جب لکھنے والے میں پیدا ہوتا ہے تو وہ اس مسئلہ پر بھی غور کرتا ہے کہ جو رول اس نے اپنے لیے پسند کیا ہے وہ ایک تخلیقی فن کار کے تخلیقی تقاضوں کے مطابق ہے یا نہیں۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ وہ ایک تخلیقی فن کار مٹ کر محض ایک مصلح، معلم اخلاق، سوشل انجینئر، اور صحافی بن کر رہ گیا ہے۔ ایسی فن کارانہ خود شناسی کے بغیر انحراف اور اجتہاد ثمر آور ثابت نہیں ہوتا اور ہمیشہ یہ خطرہ رہتا ہے کہ فن کار پھر اُن دھاروں پر بہنا شروع نہ کر دے جن کے خلاف اس نے تیرنا شروع کیا تھا۔ وہ جب ایسا کرتا ہے تو انحطاط کا شکار ہوتا ہے کیونکہ انحطاط کے معنی ازکار رفتہ تخلیقی طریقہ کار میں پناہ گزینی کے سوا کچھ نہیں۔ اصلاح پسندوں کے خلاف منشو کی بغاوت حقیقت کو ہر رنگ اور ہر روپ میں دیکھنے کے لیے تھی۔ کرشن چندر نے بھی ابتداً اسی انداز میں کی لیکن پھر وہ اصلاح پسندوں کی مانند صرف انہی حقائق کو دیکھنے لگے جو اصلاح طلب تھے اور ایک معالج کے زاویے سے دیکھنے لگے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ فن کار نہ صرف یہ کہ اپنے فن کو بدلتا رہتا ہے بلکہ تخلیقی تجربات سے گزرنے کے بعد خود اس کی ہوش مندی بھی تبدیلیوں سے گزرتی ہے۔ زندگی کا وہ نیا عرفان جو تخلیق فن کے بعد اسے حاصل ہوتا ہے اس کی بصیرت کو ایک نئی نہج عطا کرتا ہے۔ اسی لیے فن کار کا فن ایک تو مند درخت کی صورت میں نشوونما پاتا ہے، ورنہ اس کی پہلی تخلیق ہی آخری تخلیق ثابت ہو۔ کیونکہ اگر اسے ایک ہی بات کہنی ہے یا چند خیالات ہی کا اثبات کرنا ہے تو تمام عمر شعر گفتن چہ ضرور۔ آدمی کے ذہنی نشوونما کا مطلب یہی ہے کہ فکر و نظر کا سفر مداہم جاری رہے اور نئے تجربات ذہن کو سیراب کرتے رہیں تاکہ فن میں تازگی برقرار رہے کہ تازگی زندگی اور تکرار موت ہے۔ فکر و نظر جب مختلف مقامات سے گزرنے کی بجائے کسی ایک مقام میں قید ہو جاتے ہیں تو فرسودگی اور یک آہنگی فن کی تازگی اور

نگارنگی پر غالب آجاتی ہے۔

کسی بھی بڑے فن کار کے کارناموں کا جائزہ بتادے گا کہ فکر و احساس کیسی متنوع مختلف اور متضاد فضاؤں میں جو سفر رہا ہے۔ یقین سے تشکیک اور تشکیک سے یقین کی طرف ذہن ایک جست میں نہیں پہنچتا۔ کبھی تو زندگی بھر فن کار تشکیک کے ریگزاروں میں بگولا صفت اڑا کرتا ہے اور یقین ایک سراب کی صورت اس سے دور بھاگتا رہتا ہے۔ فن کا اپنا ایک ڈانٹا میزم ہوتا ہے جو تھوڑی رات اور نظریات کے کنٹرول میں نہیں ہوتا فن کار بھلے اس خود اعتمادی سے تخلیق فن کا آغاز کرے کہ وہ فن پارے کے ذریعہ کسی سوال کا جواب تلاش کرے گا، لیکن کبھی کبھی یہ دیکھ کر وہ ششدر رہ جاتا ہے کہ جواب تو کیا ملتا، فن پارے نے دوسرے ایسے سوالات پیدا کر دیے ہیں جن کا جواب نہ اسے ملتا ہے نہ دوسروں کو۔ دنیا کے عظیم فنی کارنامے مسئلہ کا بیان ہیں، حل نہیں، مقدمہ پیش کرتے ہیں فیصلہ نہیں سناتے یہی وجہ ہے کہ ایک طرف تو وہ ہمیں سوچنا کرتے ہیں اور دوسری طرف ہمیں دل گداختہ بخشتے ہیں۔ انسانوں کی قسمت کا فیصلہ ہم عقل و منطق کی چلچلاتی دھوپ میں نہیں بلکہ وادی دل کی اُن دھندلی فضاؤں میں کرتے ہیں جو ضبط کیے ہوئے آنسوؤں سے نمناک ہیں اور جن پر دردمندی کا گہرا گہرا اچھایا رہتا ہے۔ اس فضا میں زانیہ زانیہ نہیں رہتی، ایسا بواروی اور ایسا کارے نینا بن جاتی ہے۔ دو عورتیں جن میں سے ایک کو رومانی مزاج اور دوسری کو جذبہ بے اختیار تباہ کر دیتا ہے۔ زندگی کی اس رایگانی کو دیکھ کر ہم کربھی کیا سکتے ہیں۔ سوائے اس کے کہ فن کار نے ہمارے جگر میں جو برچھی پیوست کی ہے اسے آر پار کر دیں۔

یہ کہنا کہ ادب سماجی نہیں ہوتا اتنی ہی غلط بات ہے جتنی یہ کہ ادب محض سماجی ہوتا ہے۔ ڈرامہ، ناول اور افسانہ کا تو سماج سے اتنا گہرا رشتہ ہے کہ اگر ان کے فنی اور جمالیاتی پہلوؤں پر اصرار نہ کیا جائے تو ان کے صحافتی اور دستاویزی بننے کے خطرات بڑھ جاتے ہیں۔ ڈرامے میں بھی طرہ یہ کا تعلق سماجی اطوار سے زیادہ ہوتا ہے جب کہ المیہ چونکہ انسانی مقدمہ کے مسائل سے سروکار رکھتا ہے، زیادہ مابعد الطبیعیاتی ہوتا ہے۔ شاعری کا تعلق انسان کی داخلی اور جذباتی دنیا سے اتنا گہرا ہے اور اس میں گرد و پیش کی مادی دنیا کی پیش کش کا طریقہ کار اتنا پیچیدہ استعاراتی اور علامتی ہے کہ وہ مسائل جو شاعری میں بیان ہوتے ہیں انھیں سماجی مسائل کے طور پر دیکھنے والا نقد مشکل ہی سے سادہ فکری سے بچ سکتا ہے۔ کل ادب کو سماجی ادب قرار دینا، یا سماجی ادب ہی کو ادب کا مفید ترین روپ خیال کرنا، وہ غلطی تھی جس کا ہمارے معاشرتی نقاد شکار ہوئے۔ فن کاری فکر و احساس کی تادیب ہے، تھمید نہیں اور احساس کی کھال پر گزرتے لمحہ کا جو ہر جذب کرنے کا نام ہے، احساس کو بکتر بند کرنے کا نہیں، سماجی ادب، ادب کی ایک خاص قسم ہے، اخلاقی اور مذہبی ادب کی مانند۔ انقلابی آدرش واد کے ہاتھوں میں حقیقت نگاری کی طاقت اور توانا روایت نے دم توڑ دیا۔ اس طرح ہمارے سامنے جو مسئلہ آتا ہے وہ جدید ادب بہ مقابلہ سماجی ادب کا ہی نہیں بلکہ سماجی ادب بہ مقابلہ اشتراکی ادب کا ہے۔ وہ لوگ جو بھرا پرا سماجی ادب تخلیق کرنا چاہتے ہیں، یعنی ایسا ادب جس میں سماجی آدمی محض طبقاتی ناسپ نہ ہو، بلکہ اپنے تمام انسانی ڈامنشن، روابط اور پیچیدگیوں کے ساتھ، انسانی فطرت، انسانی مقدر اور انسانی صورت حال کا ترجمان بھی ہو، ان لوگوں سے مختلف ہیں جن کے سماجی ادب میں آدمی ایک

طبقاتی ٹائپ، ایک تاریخی قوت، یا ایک سیاسی اور اقتصادی اکائی کی صورت میں نظر آتا ہے۔ پہلے قسم کا ادب بالزاک، فلائیر، ٹالسٹائی، دوستووسکی، چیخوف، ڈکنس، سٹائن بک، منٹو، بیدی وغیرہ نے تخلیق کیا۔ دوسرے قسم کا ادب..... اب ناموں میں کیا رکھا ہے، اگر آپ واقعی دیکھنا چاہیں تو جب بھی بد صورت سرمایہ دار خوبصورت لڑکی کی آبروریزی کرتا نظر آئے، دشمن ملک کا سپاہی شراب پی کر لڑکھڑاتا اور فحش بکلتا نظر آئے، مزدور کا بچہ گولی کا نشانہ بنے اور سرمایہ داروں کی لڑکیاں حمل نہ ٹھہرنے کی گولیوں سے کھیلتی نظر آئیں، غرض یہ کہ جہاں جہاں مہالکشی کا پل سیاہ اور سفید کو تقسیم کرتا ہوا دکھائی دے یہ ادب اس پل پر چہل قدمی کرتا اور انسان پرستی کی لمبی لمبی سانسیں کھینچتا ہوا ملے گا۔

آپ ذرا ادب اور آرٹ کی تاریخ پر نظر کیجیے اور بتائیے کہ دنیا میں ادب اور آرٹ کس قدر ”سماجی“ رہے ہیں۔ ادب زندگی کے تجربات کا بیان ہے، لیکن یہ سمجھنا کہ یہ تجربات تمام کے تمام بنیادی طور پر ”سماجی“ ہوتے ہیں ہماری سادہ لوحی ہے۔ آدمی نے گاؤں بسائے شہر بسائے، بستیاں اور آبادیاں قائم کیں، اور لوگوں کے ساتھ مل جل کر رہنے کے آداب سیکھے۔ لیکن آدمی نہ تو شعوری طور پر آگاہ تھا کہ وہ ایک ”سماج“ میں رہتا ہے، نہ ادب اُن تجربات کا بیان تھا جو آدمی کے ”سماج“ میں ”جینے“ کے تجربات تھے۔ رزمیہ شاعری سوراؤں کی شجاعت کے کارناموں کا بیان کرتی ہے۔ المیہ ڈرامہ انسانی مقدر کی کہانی سناتا ہے۔ طربیہ انسانی حماقتوں پر ہنستا ہے۔ مذہبی صوفیانہ اور بھگتی بھاؤ کی شاعری سماج تو کیا پوری کائنات سے صرف نظر کر کے انسان اور خالق کائنات کے روحانی رشتہ کو موضوعِ سخن بناتی ہے۔ رومانی شاعری سماج کی تصویر کشی نہیں کرتی بلکہ انسان کے اندر جھانکتی ہے اور اس کی جذباتی دنیا کی ترجمانی کرتی ہے۔ وہ ان خوابوں، تمناؤں اور آرزوؤں کا بیان ہوتی ہے جنہیں ایڑی چوٹی کا زور اگانے کے باوجود سماجی ثابت نہیں کیا جاسکتا۔ فرد کا اندرون، اس کا باطن، اس کی داخلی زندگی اس کی اپنی ہوتی ہے، اور سماج کو اس پر کوئی اختیار نہیں ہوتا۔ ہر فرد ایک مختصر خیال اور انجمنِ آرزو ہے۔ غنائی شاعری فنکار کے داخلی احساسات اور شخصی جذبات اور اُس کی روح کی نازک ترین لرزشوں کا بیان ہے عشقیہ شاعری اس جذباتی رشتہ کا بیان ہے جو دو محبت کرنے والے دل آپس میں قائم کرتے ہیں۔ یہ رشتہ خالص انسانی سطح پر ہوتا ہے، اور پورے سماج اور اس کی اخلاقیات سے صرف نظر کرتا ہے۔ اور اسی لیے سماج سے باقاعدہ پیکار کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ ہزاروں ناول اور افسانے ایسے لکھے گئے ہیں جن کا موضوع انسان کی جذباتی، نفسیاتی اور اخلاقی پیچیدگیاں رہا ہے اور جو انسانی فطرت کے محیر العقول منظر نامے کو بے نقاب کرتے ہیں۔ ان کہانیوں کا موضوع سماج نہیں بلکہ انسان ہے۔ سماج تو محض پس منظر کے طور پر سامنے آتا ہے۔ ادب کا موضوع انسان اور اس کے وہ تجربات رہے ہیں جو دوسرے انسانوں سے، فطرت اور خدا سے رابطہ قائم کرنے سے پیدا ہوتے رہے ہیں۔ اس تمام ادب کو ایک ”سماجی ادب“ کے طور پر ”سماجیاتی نقطہ نظر“ سے دیکھنا تنگ نظری ہے۔ ادب آپ کو بتاتا ہے کہ اس دنیا میں لوگوں کے بچ جینے کا آدمی کا تجربہ کیا رہا ہے۔ گویا ادب انسان کے چند معنی خیز، پائدار اور آفاق گیر تجربات کا بیان کرتا ہے۔ اگر وہ صرف یہی بتاتا کہ ایک مخصوص سماج میں جینے کا آدمی کا کیا تجربہ رہا ہے تو صاف بات ہے کہ سماج کی تبدیلی کے

ساتھ ماضی کا بیشتر ”سماجی ادب“ بھی ہمارے لیے ازکار رفتہ ہو جاتا۔ ادب میں جو چیز ہماری دلچسپی کو برقرار رکھتی ہے وہ سماجی پس منظر نہیں ہوتا بلکہ وہ انسانی ڈرامہ ہوتا ہے جو اس پس منظر میں کھیلا جاتا ہے۔ یہی صفت ادب کو تاریخ سے مختلف اور متمیز بناتی ہے۔ سماجی مسائل والا ادب پچھلی دو صدیوں کا کارنامہ ہے۔ صنعتی تمدن کی آمد کے ساتھ ساتھ آدمی سماج کے بارے میں زیادہ باشعور اور حساس بنتا گیا۔ ایک نئی صورت پیدا ہوئی جس میں آدمی کے روزگار اور زندگی کا پورا دار و مدار اس سماج پر تھا جو انسانی آبادی کی منزل سے گزر کر ایک منظم ادارے کی شکل اختیار کر گیا تھا ہر فرد اس ادارے کا دباؤ محسوس کر رہا تھا۔ جمہوریت کے فروغ اور متوسط طبقہ کے برسر اقتدار آنے کے بعد آدمی یہ بھی محسوس کرتا تھا کہ سماجی قوانین اٹل نہیں ہیں۔ آدمی میں یہ طاقت ہے کہ وہ پورے سماج کو اپنے آدرشوں کے مطابق بدلے۔ آدمی نے سماجی نا انصافی کو آسانی سے قبول کرنے سے انکار کر دیا۔ ظلم، بے رحمی اور نا انصافی کے خلاف روشن ضمیر فن کاروں نے احتجاج کیا اور اس طرح سماجی مسائل والا احتجاجی ادب وجود میں آیا۔ اس ادب کی اپنی ایک اہمیت ہے۔ وہ لوگوں کے ضمیر کو جگاتا ہے اور ان میں سماجی اصلاح کا جذبہ پیدا کرتا ہے۔ لیکن اس کی مصیبت یہ ہوتی ہے کہ مسائل کے ختم ہوتے ہی وہ بھی ختم ہو جاتا ہے۔ اگر فن کار کے تخیل میں اتنی طاقت ہے کہ وہ ہنگامی مسائل کی پیشکش کے ساتھ ساتھ انسان اور اس کے طور طریقوں کے متعلق کچھ ایسی باتیں بتاتا رہے، جو زیادہ پاکدار اور آفاقی دل چسپی کی حامل ہوں تو سماجی مسائل کے ختم ہونے کے باوجود یہ ادب زندہ رہتا ہے۔ سماجی مسائل فی نفسہ ادب کو کمزور اور ہنگامی نہیں بناتے بلکہ چند دوسری انسانی دل چسپیوں اور فن کارانہ خوبیوں کا فقدان اسے میوزیم میں بنا کر رکھ دیتا ہے۔ یہ کہنا کہ ایسا ادب سماج کے لیے سودمند اور کارآمد ہوتا ہے۔ ایک اخلاقی فیصلہ ہے، فن کارانہ اور ادبی نہیں۔

سماج کوئی ٹھوس حقیقت نہیں، محض ایک تجربہ ہے۔ ٹھوس حقیقت تو وہ انسان ہے جو اپنے کنبہ میں، رشتہ داروں، دوستوں، اور دشمنوں کے بیچ محلہ، گاؤں یا شہر میں رہتا ہے۔ ادب اس آدمی کو دوسرے آدمیوں کے حوالے سے سمجھ سکتا ہے۔ اس آدمی کی زندگی کو باقاعدگی عطا کرتی ہیں مذہبی اور اخلاقی روایات اور سماجی قوانین، لیکن ان روایات اور قوانین کی آگہی آدمی میں غیر شعوری ہوتی ہے۔ مثلاً قانون سے اس کی واقفیت عادتاً ہوتی ہے اور جب تک اس کا چالان نہیں ہوتا وہ قانون کے دباؤ اور اس کی باریکیوں کو محسوس تک نہیں کرتا۔ قانون سے گہری واقفیت اگر ضروری ٹھہرے تو آدمی وکیل بنے بغیر سماج میں سانس تک نہیں لے سکتا۔ بطور علم کے قانون کا مطالعہ وکیل کرتا ہے۔ ادیب کو ایسے مطالعہ کی ضرورت نہیں، کیونکہ قانون ادب کا موضوع نہیں۔ ادب کا موضوع تو وہ آدمی ہوتا ہے جس کا چالان ہوا ہے یا جو قانون کی زد میں آیا ہے۔ یہی حال اخلاقی اور مذہبی روایات کا ہے۔ ادب اخلاقیات کا مطالعہ نہیں بلکہ آدمی کی اخلاقی کشمکش کا تجربہ ہوتا ہے۔ اگر یہ تجربہ خوش گوار نہیں تو اس کے بیچ سے مروجہ اخلاقی قدروں کے خلاف بغاوت کا رجحان جنم لیتا ہے۔ لگ بھگ یہی حال سماجیات اور سیاسیات کا ہے۔ ادب ان کا ذکر بھی آدمی کے تعلق ہی سے کرتا ہے۔ وہ ایک مخصوص سماجی اور سیاسی فضا میں جینے والے آدمی کا تجربہ بیان کرتا ہے۔ یہ تجربہ جیسا کچھ ہے ویسا ہی بیان ہونا چاہیے۔ یعنی اس تجربہ کو ادب میں پیش کرنے کے لیے فن کار جس حقیقت کو

تخیلی طور پر ایجاد کرتا ہے، اس کا خارجی حقیقت سے من و عن ملتا جلتا ہونا ضروری نہیں، لیکن اپنے طور پر اس کا ممکن الوجود، قرین قیاس، مربوط اور ہم آہنگ اور نفسیاتی طور پر قابل قبول، اور دانش ورانہ سطح پر یقین بخش ہونا ضروری ہے۔ اپنے اصلاحی مقصد یا آئیڈیالوجیکل کمٹ منٹ کے تحت اگر ادیب اس حقیقت کو مسخ کرتا ہے یا اس کے صرف ایک پہلو کو پیش کرتا ہے یا اس کے نفسیاتی تقاضوں کو جھٹلاتا ہے تو وہ اخلاقی ضرورتوں پر فنی تقاضوں کو قربان کرتا ہے۔

مغرب میں سماج کا تصور اٹھارہویں صدی میں پیدا ہوا۔ اس سے پیشتر آدمی دنیا میں غلام سے لے کر بادشاہ اور کسان سے لے کر اشرافیہ طبقہ کی جو HIERARCHY تھی اسے قبول کرتا تھا اور اپنی ذات کو اس سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کرتا تھا۔ سماج اس کے لیے ایک ایسا مسئلہ نہیں تھا جیسا کہ اس وقت سے بنا ہے جب فرد اور سماج میں ثنویت پیدا ہوئی ہے۔ اور ثنویت باقاعدہ پیکار میں بدل گئی ہے۔ اسی لیے کلاسیکی ادب اس معنی میں سماجی نہیں ہے جس معنی میں انیسویں اور بیسویں صدی کا وہ ادب ہے جو سماجی مسائل کے موضوع پر لکھا گیا ہے اور سماجی اصلاح اور سماجی انقلاب جس کا نصب العین ہے جس نے ہمارے لیے ادب کی مقصدی اور جمالیاتی، ہنگامی اور پائیدار، ادبی اور صحافتی قدروں کے مسائل پیدا کیے ہیں۔ کلاسیکی ادب سماج سے ماورا جا کر انسان کے اخلاقی، جذباتی اور روحانی مسائل کا بیان کر سکتا تھا اور ان حقائق کا ترجمان بن سکتا تھا جو زیادہ آفاقی اور پائیدار ہیں۔ یہی سبب ہے کہ کلاسیکی ادب کی پائیداری اور آفاقیت سماجی ادیبوں کو ہمیشہ للچاتی رہی ہے اور ان کے دلوں میں اپنے ہنگامی اور صحافتی ادب کے لیے غیر اطمینانی پیدا کرتی رہی ہے۔ ناول تو ویسے بھی صنعتی دور کی ہی پیداوار ہے اور آپ تو جانتے ہیں کہ فن کار صنعتی دور سے بہت زیادہ خوش نہیں رہا۔ فن کارانہ تخیل ہمیشہ اونچی اڑانوں کے لیے بے چین رہا ہے اور پیش پا افتادہ حقائق اور سامنے کے مسائل میں الجھ کر اس نے بے چینی اور غیر اطمینانی محسوس کی ہے۔ بہت سے لکھنے والے یہ بھی محسوس کرتے رہے ہیں کہ ناول میں زندگی کا عمل دخل کچھ اتنی افراط سے ہوتا ہے کہ لکھنے والے کی پوری قوت زندگی کی آئینہ داری ہی میں صرف ہو جاتی ہے اور فن کارانہ تخیل کے لیے شاعری میں سحر کاری کے جو امکانات دستیاب ہوتے ہیں وہ ناول میں زندگی کے بدرنگ مواد کے وسیع ریگ زار میں کھو جاتے ہیں مطلب یہ کہ ناول کے لیے حقیقت نگاری ہی کچھ قدغن نہیں تھی کہ اس پر اخلاقی اور سماجی مقصدیت کا جو ابھی رکھ دیا گیا۔ شاعری تو اخلاقیات اور سماجیات سے ماورا جا کر مابعد الطبیعیاتی STARE بھی پیدا کر سکتی تھی جب کہ ناول نگار تو عصری زندگی کی چہار دیواری میں قید تھا۔ اور اس پر مستزاد یہ کہ سماج سدھار اور معلم اخلاق کی نظر سے گرد و پیش کو دیکھنے پر مجبور کیا جا رہا تھا۔ غنائی ادب سماجی ادب جتنا ارضی نہیں ہوتا، لیکن سماجی ادب میں گو فن کار کا تخیل زمین کے بہت قریب حرکت کرتا ہے،، البتہ آزاد ہوتا ہے، جبکہ کمٹ منٹ کے باب میں وہ چند تصورات اور نظریات کا ایسا اسیر ہو جاتا ہے کہ نہ تو ٹھیک طور پر وہ زمین کی تصویر کشی کر سکتا ہے نہ انسان کی۔ سماجی ادب عام آدمی کا ادب ہے، کمٹ منٹ کے ادب کا موضوع عام آدمی تو کیا عوام بھی نہیں رہے بلکہ عوام کا سیاسی روپ ”جنتا“ بن گیا۔ عوام کے ساتھ فن کار کا ایک فطری اور طبعی رشتہ ہوتا ہے کیونکہ وہ عوام کے بیچ رہتا ہے اور ان کے دکھ درد کو

سمجھتا ہے۔ جتنا تجرید ہے، ایک سماجی تصور، ایک تاریخی قوت۔ تجرید کے ساتھ وابستگی یا تجرید کی پیش کش جب انسانی زندگی اور انسانی سماج کے گاڑھے مواد کی قیمت پر ہو تو سماجی افسانہ بھی تجریدی افسانہ ہی کی مانند ہڈیوں کا ڈھانچہ معلوم ہوتا ہے۔ یہ تو صرف حقیقت پسند فکشن ہے جس میں انسان اور سماج اپنی GROSSNESS کے ساتھ نظر آتے ہیں۔

ترقی پسندوں کی منطق بہت سیدھی سادی ہے۔ ادب کو سماجی ہونا چاہیے۔ سماج طبقات میں بٹا ہوا ہے، اور مزدور طبقہ انقلابی ہوتا ہے۔ فن کار کو مزدور طبقہ کا ساتھ دینا چاہیے۔ مزدور طبقہ بھی اپنے طور پر کچھ نہیں کر سکتا تاوقتیکہ ٹریڈ یونین تحریک کو وقتی مراعات کے اصولوں پر نہیں بلکہ انقلابی سیاست کے اصولوں پر چلایا جائے۔ اس سیاست کی نظریاتی اور عملی رہبری کمیونسٹ پارٹی کرتی ہے، لہذا نظریاتی غلطیوں سے بچنے کے لیے ادیب کو یہ رہبری قبول کرنی چاہیے۔ انقلاب کے بعد پارٹی برسر اقتدار آتی ہے اور پبلک کے سروکاروں کو ریاست اپنے سروکار بنا لیتی ہے، لہذا ریاستی آدرشوں کے خلاف جانے کا مطلب ہے عوام سے بے وفائی کرنا۔ ریاست عوام کی WILL کو حکومت اور بیوروکریسی کے ذریعہ عملی جامہ پہناتی ہے۔ لہذا آئینڈیا لوجی کی بیوروکریٹ جو بھی تفسیر کرے ادیب کو اسے قبول کرنا چاہیے۔ جو ادیب قبول نہیں کرتا وہ غدار ہے۔ غدار کی ادبی تنقید کا نہیں، بلکہ ریاستی احتساب کا مسئلہ بن جاتا ہے۔ یہ مسئلہ ادب پاروں پر تنقید سے نہیں سلجھتا بلکہ ادیبوں کو زنداں میں یا لیبرکمپ میں داخل کرنا پڑتا ہے۔ آپ نے کبھی اس مسئلہ پر غور کیا کہ ترقی پسندوں کو غدار کا لفظ کتنا عزیز رہا ہے۔ عوام سے غدار کی، انسانیت سے غدار کی، انقلاب سے غدار کی کے الفاظ کا جاپ کیے بغیر وہ ان ادیبوں کا نام نہیں لیتے جو ان سے مختلف انداز میں سوچتے ہیں۔ ترقی پسند تنقید میں وفاداری اور غدار کی کے الفاظ بتاتے ہیں کہ نقاد تہذیب کے مسائل عسکریت کے میدان میں حل کرتا ہے اور فکر و فلسفہ کی دنیا میں فوجی قوانین اور میدان جنگ کی اقدار لے کر آتا ہے۔ ترقی پسندی الحقیقت ادب کے مورچہ سے انقلاب کی جنگ لڑ رہے تھے، لہذا ان کی جمالیات کا عسکری ہونا ناگزیر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی تنقیدوں میں سنجیدہ فکر اور دانشورانہ گہرائی کی بجائے شیخ الجبل کی اپنے داعیوں کے بیچ مجاہدانہ خطابت کا رنگ زیادہ ہے۔ بہر حال بورژوا سماج میں بغاوت اور اشتراک کی سماج میں مضامین ترقی پسندوں کا مقبول عام رویہ تھا۔ لطف اس وقت آیا جب پاکستان کے اسلامی ادیبوں نے کمیونسٹوں کو نظر میں رکھ کر ادیب سے ریاست کی وفاداری کا مطالبہ کیا۔ ترقی پسند تو سمجھتے تھے کہ آئینڈیا لوجی کے ٹھیکیدار وہی ہیں۔ ادھر مسلمانوں نے اعلان کیا کہ ان کی بھی ایک آئینڈیا لوجی ہے۔ ان ترقی پسندوں کی تو بڑی مصیبت ہو گئی جو بطور مسلمان کے پاکستان گئے تھے لیکن اسلامک اسٹیٹ کی کڑوی گولی نہیں نگل سکتے تھے۔ وہاں انھیں پتہ چلا کہ ایک فاشٹ اور اشتراک کی ریاست کی مانند اسلامی ریاست بھی کافی DOGMATIC ہو سکتی ہے۔ کمیونسٹ کسی بھی سبق کو آسانی سے نہیں سیکھتے۔ بڑے خون خرابے اور تاریخی اتھل پتھل کے بعد انھیں معلوم ہوتا ہے کہ ان کا رویہ یا اقدام غلط تھا۔ یہی وجہ ہے کہ غیر مذہبی جمہوریت کی قدر پہچاننے میں بھی انھیں کافی وقت لگا۔ بہر حال پاکستان کے اسلامک فناگوں نے اپنی نیل سے غدار کی کے کنکر پھینکے تو ترقی پسندوں نے اعلان کیا کہ ادیب کی وفاداری ریاست سے نہیں عوام سے ہوتی ہے۔

اب اشتراکی ادیبوں پر سب سے بڑا الزام تو یہی تھا کہ انھوں نے ریاست سے وفاداری کر کے عوام سے غداری کی ہے۔ ادب تو عوام کے بھوگنے کی چیز ہے، وہ سماج کی روحانی زندگی کا پیمانہ ہے۔ وہ سماج کے لیے فریاد و نغاں اور شکایت و احتجاج کا ذریعہ ہے۔ ادب کو ریاست کی پروپیگنڈا مشینری کا ایک جُز و بنا کر، ادیبوں نے عوام کو مسرت و بصیرت کے ایک اہم ترین ذریعہ سے محروم کر دیا ہے لیکن ترقی پسندوں کو پیچیدہ سوالات پریشان نہیں کرتے کیونکہ سادہ لوح آدمی کا مضبوط حربہ اس کا سادہ جواب اور آسان حل ہوتا ہے چنانچہ ترقی پسندوں کا سیدھا جواب تھا کہ اشتراکی سماج میں ریاست عوام کی تمناؤں کی تجسیم ہوتی ہے۔ عوام اور ریاست میں کوئی فرق نہیں رہتا۔ شاعر شاعری دل ہی سے کرتا ہے لیکن کمیونسٹ شاعر کا دل بھی اس کی پارٹی ہوتی ہے اور دماغ بھی۔ دیکھیے نا، اگر کوئی شخص اپنے دل و دماغ کو پارٹی یا مذہب کے پاس رہن رکھ دے تو آپ کہ بھی کیا سکتے ہیں۔ ادب میں تو آدمی دل چسپی ہی اس لیے لیتا ہے کہ وہ دیکھنا چاہتا ہے کہ فن کار کا دُنیا کا تجربہ کیا ہے اور جن داخلی اور خارجی واقعات اور وارداتوں سے وہ گزرا ہے، ان کا وہ کوئی ایسا علم عطا کر سکتا ہے جو صرف فن کارانہ تخیل ہی سے ممکن ہے۔ اگر اسے وہی باتیں کہنی ہیں جو پارٹی بھی کہتی ہے تو محض زبان و بیان کی چاشنی کے لیے تو لوگ ادب پڑھنے سے رہے۔ مارکسزم ایک فلسفہ ہے اور ادب کا فلسفہ سے متاثر ہونا فطری ہے، اور ادب میں فلسفیانہ خیالات کے برتنے کے مختلف طریقے ہیں۔ لیکن فلسفیانہ ادب اور پارٹی لٹریچر میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔ جس زمانہ میں ترقی پسند لکھ رہے تھے، وہ ٹریڈ یونین تحریکوں کے زور کا زمانہ تھا۔ کمیونسٹ سیاست قومی دھارے سے الگ ہو گئی تھی، اور اس کا اثر ٹریڈ یونین تک محدود تھا۔ چنانچہ ترقی پسندوں کے ادب میں بھی مزدور ہڑتال کرتا ہے اور گولی کا نشانہ بنتا ہے۔ یہ فضا بڑے جذبات کے لیے سازگار نہیں تھی، اس سے صرف رقت اور ہسٹریکل احتجاج پیدا ہو سکتا ہے۔ کرشن چندر کے افسانے اور سردار جعفری کی شاعری انہی دو جذباتی رویوں کا بیان ہے۔ اس زمانہ میں متوسط طبقہ کے نوجوان جو پارٹی میں کام کرتے تھے سڑکوں اور چوراہوں پر پارٹی کا اخبار بیچ کر وہی روحانی سکون پاتے تھے جو عیسائی میسنری اور ہمارے زمانہ میں برے راما والے لوگ اپنے مذہب کی کتابیں اور پمفلٹ بیچ کر حاصل کرتے ہیں۔ ایسے کاموں کو میں بُرا نہیں سمجھتا، نہ ہی ان کا ذکر بطور طنز کر رہا ہوں میں تو صرف یہ بتانا چاہتا ہوں کہ کمیونزم ایک مذہبی عقیدہ کی صورت اختیار کر گیا تھا لوگ سمجھتے تھے کہ ان پر آخری صداقت کا نزول ہو چکا ہے۔ یہ فضا فلسفیانہ فکر اور دانشوری کے خلاف تھی۔ اس میں کھلے ذہن کی تخلیق، تنقید، تجسس، تفتیش اور تجزیہ کی گنجائش نہیں تھی۔ صرف تبلیغ ہو سکتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ کمیونسٹ دانش وری قدم قدم پر پروپیگنڈے کا شکار ہوتی رہی۔ اس زمانہ میں ترقی پسند نقاد یہ بھی کہا کرتے کہ ادب اگر مذہب کا پروپیگنڈا کر سکتا ہے تو کمیونزم کا کیوں نہیں کر سکتا۔ اس دلیل کا ایک جواب تو وہ ہے جو البرٹ ٹوموراویا نے دیا ہے۔ اس نے بتایا ہے کہ اطالوی معنویوں نے عیسائی آرٹ پیدا کیا، کیونکہ وہ پیدائشی عیسائی تھے۔ عیسائیت سے انھیں چھٹکارا تھا ہی نہیں۔ مذہب میں انتخاب یا آزاد ارادے کو بہت دخل نہیں ہوتا۔ اس کے برعکس آدمی پیدائشی کمیونسٹ نہیں ہوتا، اور کمیونزم ناگزیر نہیں ہے۔ وہ ایک اختیاری چیز ہے، اور آدمی اپنے انتخاب میں یعنی اسے قبول اور ناقبول کرنے میں آزاد ہے اور چونکہ وہ آزاد ہے اسی لیے جبر اور سیاسی دباؤ کے امکانات بھی زیادہ ہیں، اور

کیونست ممالک نے لوگوں کے اعتقادات بدلنے کے لیے تعلیم و تبلیغ کے دوش بدوش جبر کے تمام حربوں کا بے روک استعمال کیا ہے۔ ادھر فن کار کی یہ حالت ہے کہ جہاں اس نے زبردستی شعر کہے تو کہنے لگتے ہیں کہ آمد نہیں آدر ہے۔ برجستگی اور سچائی فن کاری کی اہم صفات ہیں۔ خارجی دباؤ کی بات جانے دیجیے۔ جب فن کار خود شعوری اور خود آگاہ طور پر کسی خیال، نظریہ، یا طریقہ عمل کو اپناتا ہے تو ہم کہتے ہیں کہ اس کا آرٹ خود آگاہ SELF CONSCIOUS بن گیا ہے یا PALAPABLE DESIGN بہت نمایاں ہے، یا سب کچھ ہے، وحشی کے ڈھول کی دھمک نہیں۔ یہاں یہ بات بھی یاد رکھیے کہ ہم کہا کرتے ہیں کہ فلاں آدمی پیدائشی شاعر ہے۔ ہم کبھی یہ نہیں کہتے کہ وہ پیدائشی کیونست ہے جس روز آدمی ماں کے پیٹ سے کیونست پیدا ہونا شروع ہوگا۔ ادب اور آرٹ کے بہت سے مسائل خود بخود حل ہو جائیں گے۔ باپو کیمسٹری کے زمانہ میں یہ بات بھی اتنی ناممکن نہیں جتنی کہ لوگ سمجھتے ہیں۔ ترقی پسندوں کی دلیل کا دوسرا جواب یہ ہے کہ ادب نے مذہب کا کتنا پروپیگنڈہ کیا ہے۔ یہ جاننے کے لیے ہمیں تصوف اور بھکتی رس کی شاعری کا مطالعہ کرنا چاہیے۔ مولویوں، پنڈتوں اور پادریوں سے ادب تخلیق نہیں ہوتا اور یہی وہ لوگ ہیں جن کا دل و دماغ کیونستوں کی طرح مذہب کے ڈاگما اور ڈاکٹر ائن کا ہوتا ہے۔ صوفی اور سنت FREE ENQUIRY کا آدمی ہوتا ہے اور اپنے کام کا آغاز ہی مسلمہ مذہبی معتقدات پر کاری ضرب لگا کر کرتا ہے۔ صوفیانہ شاعری عقائد کی تبلیغ نہیں بلکہ اس روحانی سرشاری، ذوق و شوق اور سوز و ساز کا بیان ہے جو ایک فانی اور محدود انسان کا لافانی اور لامحدود کا عرفان حاصل کرنے اور حسن ازل کو منزل آرزو بنانے کا نتیجہ ہے۔ مولوی مذہب کے ڈاگما اور ڈاکٹر ائن سے کمیڈ ہوتا ہے۔ صوفی نہیں ہوتا اسی لیے دار پر چڑھایا جاتا ہے۔ صوفی کمیڈ نہیں ہوتا خدا کا عاشق ہوتا ہے اور عشق کٹ منٹ نہیں، ایک رشتہ ہے اور ہر رشتہ کی مانند بڑا جاں گداز اور جان کاہ ہے۔ عشق حلقہ بگوشی نہیں ہے۔ عشق بھیری مریدی نہیں ہے۔ عشق میں آدمی اپنی ذات اور اپنی انفرادیت کو برقرار رکھتے ہوئے دوسرے وجود کو اس کی انفرادیت کے ساتھ قبول کرنے اور اس پر اپنا سب کچھ حتیٰ کہ اپنی جان عزیز تک فنا کر دینے کی اہلیت پیدا کرتا ہے۔ عشق میں دوسرے ہوتے ہیں جو اپنی اپنی فضاؤں کو لیے ایک دوسرے کے قریب آتے ہیں۔ مکمل ہم آہنگی ممکن نہیں اسی لیے ادھر ادھر ٹکراؤ سے سینکڑوں چنگاریاں پیدا ہوتی ہیں جو عشقیہ اور صوفیانہ شاعری کے کرب، بے قراری اور سوز و ساز کو جنم دیتی ہیں۔ ڈاگما کا حلقہ بگوش اسی بے قراری کی دولت سے محروم ہوتا ہے، کیونکہ ڈاگما سے وابستگی فکر کو آگے نہیں بڑھاتی، اس کا خاتمہ کرتی ہے۔ وہ نشان راہ نہیں، ٹرمینس ہے۔ صوفی کے یہاں رد و قبول کی جو کش مکش ہوتی ہے اس سے وہ خوش عقیدہ مذہبی شاعر جس نے مذہب میں اپنے تمام مسائل کا حل پایا ہے، نا آشنا ہوتا ہے۔ وہ جو صراطِ مستقیم پر گامزن ہے، خوف، تہائی، تردو، شک، اور حیرانی کے ان تجربات اور کیفیات سے نہیں گزرتا جو اس آدمی کا مقدر ہیں جس نے تلاش و تجسس کے انجانے اندھیرے پانیوں پر اپنی کشتی کے بادبان لہرائے ہیں۔ فلسفہ اور سائنس بھی اپنے تحقیقی کام کا آغاز چند مفروضات سے کرتے ہیں، لیکن فلسفی اور سائنس دان بھی مفروضات سے کمیڈ نہیں ہوتا۔ اگر ہوتا تو تحقیق کے لیے کمر بستہ ہی نہیں ہوتا۔ یہی وجہ ہے کہ تحقیقی نتائج اگر مفروضات کے خلاف آتے ہیں، تو محقق مفروضات کو ترک کر دیتا ہے،

مذہبی آدمی اور ڈالگا کا اسیر ایسا نہیں کرتا۔ اسی لیے اس کا فکر و فلسفہ تحقیق نہیں محض تاویل ہوتا ہے۔ وہ ان تحقیقی نتائج سے آنکھیں چار کرنے کا حوصلہ نہیں پاتا جو اس کے عقائد کے خلاف ہوں، یہی وجہ ہے کہ مارکسی ڈاکٹریز، یوٹوپین خوابوں، اور سہل رجائیت کی پروردہ ترقی پسند دانش وری انسانی فطرت کی پراسرار جبلتی قوتوں، غیر عقلی رویوں، نفسیاتی پیچیدگیوں اور آدمی کی نفسیاتی اور جذباتی کشمکشوں کا حساب رکھنے میں ناکام رہی ہے۔ صوفی، عاشق اور فن کار وفاداری اور غفاری کے معنی نہیں سمجھتا کیونکہ خدا، کائنات، فطرت، عورت اور انسان کے ساتھ اس کا رشتہ ایک جاندار اور حرکی رشتہ ہوتا ہے، جو اتنی نزاکتوں کا حامل ہوتا ہے اور اتنے مختلف مقامات اور منازل سے گزرتا ہے کہ وفاداری اور بے وفائی کے کسی ایک بندھے کے جذباتی رویہ کی پیش بندی ممکن نہیں رہتی۔ تجربہ کی قدر اس کے ہونے میں ہے۔ کوئی نہیں کہہ سکتا کہ تجربہ کہاں سے شروع ہوتا ہے اور کہاں ختم ہوتا ہے۔ ایک دھار دوسرے دھارے سے ملتا ہے، یقین سے شک اور کامرانی سے نارسائی کا احساس پھونتا ہے۔ اسی لیے صوفی اور شاعر نہیں جانتا کہ کون سے لمحہ وہ کون سے تجربے سے گزرے گا، اور اس وقت اس کا جذباتی اور ذہنی رویہ کیا ہوگا۔ ورنہ آپ بھی شرمسار ہو، مجھ کو بھی شرمسار کر اور وفا کیسی کہاں کا عشق جو سر ہی پھوڑنا ٹھہر اور ہم بھی تسلیم کی ٹوڈا لیں گے جیسی باتیں شاعر کیوں کہتا۔ اپنی نیاز مندی اور بے لوثی کی لن ترانیاں کیوں نہ کرتا۔ آداب عشق شاعر مدرسہ سے سیکھ کر نہیں نکلتا، بلکہ ہر پل وہ عشق کی آگ میں جلنے کے بعد ہی گند بن کر نکلتا ہے۔ اگر اسے وفاداری ہی جتنی ہوتی یا وفاداری جتانے سے ہی اس کا کام نکل آتا تو وہ خواہ مخواہ عاشق بننے کے جھنجھٹ کیوں مول لیتا۔ سیدھا سادا جو رو کا غلام بن کر کیوں نہ رہ جاتا۔ ندامی چاہے ڈالگا مذہب یا جو رو کی ہو، آدمی ہر قسم کے جھنجھٹ، اخلاقی اور جذباتی کشمکش، انتخاب اور فیصلہ کے کرب سے نجات پانے کے لیے ہی کرتا ہے۔ لوگ کہتے ہیں غزل کے عاشق میں بڑی فروتنی اور انفعالیات ہے۔ میں سوچتا ہوں اگر اس کی محبوبہ سے شادی ہو جائے تو کیا وہ بھی زن مرید کے ایک مضحکہ خیز کردار کی صورت میں سامنے آئے گا۔ میرا جواب نفی میں ہے۔ عشق ایک جذبہ ہے، نہایت تند و تیز و توانا۔ اپنی تمام فروتنی کے باوجود عشق کی آگ میں جلنے والے کا اپنا ایک وقار ہوتا ہے۔ اس آدمی میں جو محبوب کے ”نہیں“ کہنے پر کروٹ بدل کر تکیہ گو بازو میں لے کر سو جاتا ہے، اور اس آدمی میں جو پوری رات اس اضطراب میں گزار دیتا ہے کہ اس کے اور محبوب کے بیچ سے تکیہ ہٹائے یا نہ ہٹائے، زمین آسمان کا فرق ہے جس فرد تنی اور ضامنندی کو عاشق جگر خون کرنے کے بعد حاصل کرتا ہے، زن مرید پہلے ہی سے اپنا ہے تاکہ زخم جگر کی ہر اذیت سے محفوظ رہے جو فرق عاشق اور زن مرید میں ہے وہی فرق صوفی اور مٹا، فلسفی اور آئیڈیالوگ فن کار اور پروپیگنڈسٹ میں ہے خدا سے ملنا کا رشتہ ایک بنا بنا یا رشتہ ہے، جب کہ صوفی کا رشتہ شخصی، منفرد، غیر یقینی، اور ناقابل پیش بینی ہے۔ اس رشتہ پر کلمت منت کی قدر کا اطلاق ہو ہی نہیں سکتا۔ اسی طرح انسان سماج، عوام اور ریاست سے فن کار کمیڈ نہیں ہوتا، بلکہ ان کے ساتھ بھی اس کا ایک رشتہ ہوتا ہے جو لاگ اور لاگاؤ، نفرت اور محبت، وابستگی اور برکشتگی، مفاہمت اور بغاوت کی بے شمار ایسی نزاکتوں اور پیچیدگیوں کا حامل ہوتا ہے کہ محض وفاداری اور غفاری کی بے معنی قدروں پر اسے پرکھا نہیں جاسکتا۔ ادب الامداد ہے کیونکہ زندگی الامداد ہے۔ آدرش کوئی بھی ہو تنگ اور محدود ہوتا ہے اور پوری زندگی کا

احاطہ نہیں کر سکتا۔ سماجی زندگی کو ادب اسی طرح جذب کرتا ہے جس طرح زمین برسات کے پانی کو آئینہ یا لوجی کی اوک سے ٹپکے ہوئے چند قطروں سے زمین کیسے سیراب ہو سکتی ہے۔ اگر کوئی فن کار یہ کہتا ہے کہ ہزار رنگ حقیقت کو آدرش کی عنیک سے نہیں، بلکہ کھلی آنکھ سے دیکھنا چاہیے تو اس پر سماجی غیر ذمہ داری کا الزام کیسے عائد ہو سکتا ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ مارکسزم کی سوئی کے سوراخ سے نکل کر ہی سماج کا اونٹ ادب میں چہل قدمی کرے۔ دُنیا بھر کا ادب مارکسی نہ ہونے کے باوجود سماجی ہے اور رہے گا۔ بالزاک، فلا بیڑ، مالمسٹائی اور دوستوؤسکی ہی نہیں، منٹو، بیدی اور عصمت ہی نہیں، بادشیر اور میراجی کا ادب بھی سونی صدی سماجی ادب ہے، کیونکہ اس کا مرکزی آدمی بنیادی طور پر سماجی اخلاقی اور روحانی آدمی ہے، چاہے وہ اندر سے ٹوٹا پھوٹا اور کٹا بھٹا ہی کیوں نہ ہو جس قسم کے ادب کی ترقی پسندوں کو ضرورت ہے اسے سماجی ادب کہنے کی بجائے صاف لفظوں میں پارٹی لٹریچر، مارکسی آئینہ یولوجی سے کمیٹیڈ لٹریچر، یا پروپیگنڈا لٹریچر کہہ کر پکاریں تو کم از کم ان پر یہ الزام عائد نہیں ہوگا کہ وہ پارٹی لٹریچر کو سماجی ادب کی پُر احترام نقاب اڑھا کر اعلیٰ ادب میں اس کی کھپت کرنا چاہتے ہیں۔

مارکسزم کے زیر اثر جو نظریہ فن پروان چڑھا اور جسے اشتراکی ملکوں میں پشت پناہی حاصل ہوئی وہ بنیادی طور پر ادب کا اخلاقی اور تعلیمی نظریہ تھا۔ یہ نظریہ نیا نہیں تھا۔ بلکہ اس کا سراغ ٹھیٹ افلاطون تک ملتا ہے۔ ادبی تاریخ شاید ہے کہ یہ نظریہ مختلف نشیب و فراز سے گزرا ہے اور ادب کی بعض اہم تحریکیں مثلاً رومانیت علامت پسندی، حقیقت نگاری نہ صرف اس نظریہ کا ردِ عمل تھیں بلکہ جواب بھی تھیں۔ ان تحریکوں کے تھپڑے کھانے کے بعد یہ نظریہ اپنی ابتدائی کرخت شکل میں صرف انحطاط پسند ادب میں نظر آتا ہے، مثلاً وکنورین عہد کے انگریزی ادب میں یا ہندوستانی زبانوں کے اصلاحی ادب میں فن کار معلم اخلاق کی طرح بات کرتا ہے۔ حالانکہ عرصہ ہوا اس نے یہ رول ترک کر دیا تھا کیونکہ ادبی تجربات نے ایسے فن کار کے زیادہ دانش مندانہ اور تختیلی کردار کا شعور عطا کیا تھا۔ منٹو کی حقیقت نگاری پریم چند سے ایک قدم آگے ہے جب کہ ترقی پسندوں کا افسانہ پریم چند کے آدرش واد کی باز آفرینی ہے۔ پریم چند اپنے کرداروں کی اندرونی تبدیلی کے ذریعہ سماج میں تبدیلی لانا چاہتے تھے، اس لیے نفسیاتی ضرورتوں کا خیال کیے بغیر وہ اپنے کرداروں کا دل پلٹا کر دیتے تھے۔ لیکن دل پلٹا پھر بھی انسان کے ارادے اور عمل کی چیز ہے، یعنی انسان کے اختیار کی بات ہے، کوئی عینی تجربی طاقت نہیں، انقلاب ایک تجربی طاقت، ایک تاریخی وقوعہ ہے جو انسان کے اختیار میں نہیں۔ وہ بھونچال کی طرح آتا ہے اور چلا جاتا ہے۔ سماج کی تبدیلی کو عمل ذات سے نکال کر خارج میں رکھ دینے کا ایک نتیجہ تو یہ ہوا کہ ترقی پسند افسانہ نے فطرت پسندوں کی طرح انسان کو ماحول کے جبر کا شکار بتایا۔ یعنی آدمی اسی وقت بدل سکتا ہے جب اس کا ماحول بدلے۔ یہ پریم چند کے اخلاقی آدرش واد کا مارکسی قالب تھا۔ گویا ترقی پسندوں کا افسانہ بھی آدرش وادی ہے اور نفسیاتی ضرورتوں کا خیال کیے بغیر حقیقت کو اپنے آدرش کے مطابق ڈھالتا ہے۔ وہ فطرت پسندوں کی طرح ماحول کے جبر کا معروضی اور سائنسی بیان نہیں کرتا اور اسی لیے امریکی پرولتارین ناول کا سماجی احتجاج بھی پیدا نہیں کر سکتا۔ بلکہ ماحول کے جبر کو رقت انگیز اور جذباتی انداز میں بیان کرتا ہے کیونکہ بے رحم حقیقت نگار کی جگہ فن کار نے اپنے لیے ایک رحم دل انسان دوست کا رول پسند

کیا ہے جو اس کے اخلاقی اور تعلیمی نظریہ کا زائیدہ ہے۔ جب فن کار ادب کے ذریعہ لوگوں کے اخلاق کو متاثر کرتا اور انھیں انقلاب کی تعلیم دینا چاہتا ہے تو حقیقت کو، جیسی کہ وہ ہے، معروضی طور پر پیش کرنے کے بجائے، اسے ایک اخلاقی آدمی کے طور پر سبق آفریں ڈھنگ سے پیش کرتا ہے۔ یعنی پلاٹ پر کہانی کو اور افسانہ پر اخلاقی حکایت کو ترجیح دیتا ہے۔ پلاٹ کہانی کی بہ نسبت زیادہ ذہین اور عقلمندانہ ہوتا ہے۔ کیونکہ واقعات اسباب و علل کے رشتہ میں جڑے ہوتے ہیں اور افسانہ اخلاقی حکایت کی بہ نسبت زیادہ نفسیاتی گہرائیاں رکھتا ہے۔ اصلاحی یا انقلابی مقصد کی تفسیر کرنے والی کہانیاں ان نزاکتوں کا خیال نہیں رکھتیں۔ گویا ترقی پسند افسانہ نے اخلاقی اور تعلیمی مقاصد سامنے رکھے تو اسے حقیقت نگاری کے طریقہ کار کو بھی خیر باد کہہ کر اصلاحی اور اخلاقی ادب کے اس پارینہ اور فرسودہ طریقہ کار کو اپنانا پڑا جسے ادب کا جدلیاتی عمل کب کا ترک کر چکا تھا۔ یہ ترقی نہیں انحطاط ہے۔ ترقی پسند جمالیات کا مطالعہ آپ کو بتا دے گا کہ گٹھل اخلاقی ادب اور ایسا تعلیمی اور تلقینی ادب جو آسانی سے پروپیگنڈا بنتا ہے کے تصور کے سوا اس کی جھولی میں کچھ نہیں۔

ادب کے اخلاقی تصور کو لیجیے۔ افلاطون کے بعد یہ تصور لگ بھگ دو ہزار سال تک جس جدلیاتی عمل سے گزرا ہے اور ہر دور میں اس نے جو نیا توازن تلاش کرنے کی کوشش کی ہے، اشتراکی ریاست نے طاقت کے زور پر اس کا ایک قلم خاتمہ کر دیا، اور نتیجہ یہ ہوا کہ ادب ریاستی مشینری کے ہاتھ میں پروپیگنڈے کا آلہ بن کر رہ گیا۔ اسی لیے ایلن میٹ نے کہا ہے کہ شاعری کرنے پر پابندی لگانے کے نتائج اتنے خراب نہیں ہوتے جتنے شاعری کا غلط مقاصد کے لیے استعمال کرنے کے ہوتے ہیں۔ ادب کے اخلاقی نقاد ایک طرف تو اخلاقیات پر زور دیتے ہیں اور دوسری طرف شاعری کی جادو نگاری بھی قائم رکھنا چاہتے ہیں۔ موضوع اور ہیئت کی شویت پر اپنے نظریہ کی تعمیر کرتے ہوئے وہ کہتے ہیں کہ موضوع تو اخلاقی ہو لیکن اسے زبان اور انداز بیان کی تمام دلربائی کے ساتھ پیش کیا جائے۔ فلا بیر سے بڑا صاحب اسلوب کون سا ناول نگار ہے، لیکن سلا مبو اور مادام جواری کے اسلوب میں جو فرق ہے وہ موضوع اور مواد کی وجہ ہی سے ہے۔ فلا بیر، مو پاساں، چیخوف، بیدی اور منٹو جیسا موقع سازانہ اور حاضراتی اسلوب چیزوں کو مصنوع کی نگاہ سے دیکھنے سے پیدا ہوتا ہے۔ ”مہا لکشمی کاپل“ میں کرشن چندر چیزوں کو دیکھ ہی نہیں رہے۔ لہذا اسلوب تصویر سازی نہیں کرتا، محض جذباتی بیانیہ بن کر رہ جاتا ہے۔ اسلوب جذباتی بیانیہ نہ بنے اس لیے فن کار کی کوشش ہوتی ہے، ان موضوعات سے پرہیز جو جذباتی ہیں اور ان موضوعات سے رغبت جو ایسا مواد لائیں جس کے حقیقت پسندانہ بیان میں حاضراتی اسلوب کے جوہر کھلتے ہوں۔ موضوع اور ہیئت کی اس وحدت کی لاعلمی کی وجہ سے نقاد معلم اخلاق کی طرح بات کرتا ہے اور سمجھتا ہے کہ جس اسلوب میں ایک بدکار عورت کی کہانی بیان کی گئی ہے اس میں ایک پاکدامن عورت کی کہانی کیوں بیان نہیں کی جاسکتی۔ جب اخلاقی نقاد دیکھتا ہے کہ دنیا کا اعلیٰ ترین ادب اس کے اخلاقی تصور رات کے مطابق نہیں ہے تو وہ اس کی فن کارانہ عظمت کا اعتراف کرنے کے باوجود اخلاقی بنیادوں پر اسے مسترد کرتا ہے۔ ادب کا ایسا حتمی استدرا د ہمیں افلاطون میں ملتا ہے۔ ہومر بڑا شاعر ہے لیکن کیا کیا جائے مجبوری ہے، ریاست کے لیے سود مند نہیں، افلاطون کہتا ہے:

”ہم یہ تسلیم کرتے ہیں کہ ہومر سب سے بڑا شاعر اور المیہ کا پہلا مصنف ہے لیکن ہمیں ہمارے اس عقیدے پر مستحکم رہنا چاہیے کہ خداؤں اور عظیم انسانوں کی تعریف کرنے والی شاعری ہی ہماری ریاست میں جگہ پاسکتی ہے۔ اگر آپ اس سے آگے جا کر شہد آگیں شاعری کی دیوی کو ریاست میں داخل کرتے ہیں، پھر وہ چاہے رزمیہ کی صورت میں ہو یا غنائی شاعری کی صورت میں تو پھر انسانی قانون اور انسانی عقل کی بجائے، جسے ہم نے متفقہ طور پر بہترین صفات تسلیم کیا ہے، غم اور مسرت ہماری ریاست کے حکمران مغلوب رہیں گے۔ شاعر ہم پر درستی اور بے ادبی کا الزام نہ لگائے، اس لیے ہمیں اسے بتا دینا چاہیے کہ شاعری اور فلسفہ کی جنگ ایک قدیم جنگ ہے۔“

اس میں شک نہیں کہ ”ریاست“ میں شاعری کے متعلق جو کچھ لکھا گیا ہے، وہ فی نفسہ شاعری کے متعلق نہیں، اور افلاطون نے شاعری کو ریاست کے تعلق سے دیکھنے کی کوشش کی ہے، بالکل اسی طرح جس طرح مارکسی نقاد ادب کو سماج کے تعلق سے دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ افلاطون کا مقصد ایک اچھے معاشرہ کا قیام اور اس کی تنظیم ہے، اور اگر شاعری محض نقل کی نقل ہے، شاعر الہام و انفا کے تحت ہوش و حواس کھو بیٹھتے ہیں اور دیوانوں کی طرح اپنی عقل پر سے قابو گنوا دیتے ہیں، عقل کی بجائے جذبات سے کام لیتے ہیں، خیالی کہانیاں سناتے ہیں، خداؤں اور سورماؤں کی شان میں گستاخیاں کرتے ہیں۔ نوجوانوں کے اخلاق خراب کرتے ہیں، تو صاف بات ہے ایک اچھے معاشرہ میں بچوں کی تعلیم اور افراد معاشرہ کی ذہنی تربیت کا کام ان کے سپرد نہیں کیا جاسکتا۔ اوٹ پٹانگ آدمیوں کی تراشی ہوئی اوٹ پٹانگ کہانیوں سے بچوں کو محفوظ رکھنا چاہیے ورنہ ان کے دماغ ایسے خیالات سے بھر جائیں گے جو ان تمام خیالات کی ضد ہوں گے جنہیں ہم افراد معاشرہ کے لیے مناسب سمجھتے ہیں۔ افلاطون قصہ کہانیوں کے معاملہ میں ریاستی احتساب پر زور دیتا ہے۔ ماؤں کو چاہیے کہ وہ بچوں کو وہی کہانیاں سنائیں جن کی ریاست اجازت دیتی ہے۔ افلاطون کی نظر میں بُری کہانیاں وہ ہیں جو جھوٹی ہوتی ہیں اور خراب جھوٹ بولتی ہیں۔ یہاں پر یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ اس زمانہ میں بچوں کو ہومر کی نظموں کے ذریعہ تعلیم دی جاتی تھی، اور ہومر آسمان پر خداؤں اور زمین پر سورماؤں کو نہایت رقیبانہ اور خود غرضانہ لڑائیاں لڑتے بتاتا تھا۔ دوسری بات یہ کہ افلاطون نے ریاست میں مذہب کے ایک ہوش مندانہ تصور کو کلیدی مقام دیا تھا۔ ان حالات سے ہم چند نتائج اخذ کر سکتے ہیں۔ اول یہ کہ افلاطون کے زمانہ میں ادب بچوں کی تعلیم و تربیت کا ایک ذریعہ تھا جو بعد میں نہیں رہا اور اس کی جگہ تعلیم و تربیت کے لیے خاص طور پر تیار کیے گئے نصاب نے لے لی۔ دوسری بات یہ کہ افلاطون کی خیالی ریاست کبھی وجود میں نہ آئی اور زرعی تمدن میں انسانی سماج اس ریاستی مطلقیت کا شکار نہیں ہوا جو مثلاً کمیونسٹ ریاست میں ہوا۔ کلیسا کی گرفت انسانی سماج پر شدید تھی، لیکن ادب و آرٹ کے معاملہ میں کلیسا بھی اتنی مطلق العنان ثابت نہیں ہوئی جتنی کہ کمیونسٹ ریاست، جیسا کہ عہد وسطی کے ادب کے مطالعہ سے ظاہر ہے۔ تعلیمی نظام کلیسا کی نگرانی میں ہونے کی وجہ سے مذہبی اور اخلاقی سخت گیری کی مثالیں تاریخ میں ملتی ہیں لیکن کلیسا انسان کی تخلیقی صلاحیتوں کو کنٹرول کرنے کے

ان وسائل سے محروم تھی جو جدید صنعتی ریاست کو اتنی فراوانی سے حاصل ہیں۔ فکشن ہی کا معاملہ لیں تو رومان یا داستان عہدِ وسطیٰ ہی کی پیداوار ہیں بیلاڈ کی شاعری کی مانند ان کی اخلاقیات بہت پسندیدہ نہیں تھیں۔ نشاۃ ثانیہ کے بعد ادب اور آرٹ کلیسا سے بالکل آزاد ہو گئے، اور انسان کے تخلیقی کارناموں پر اخلاقیات کی رہی سہی گرفت بھی جاتی رہی۔ ادب اور آرٹ کے مسائل پر غور کرتے وقت ریاست سماج، تعلیم اور اخلاقیات کی ضرورتوں کو ملحوظ نظر بنانے کا رجحان کم ہوتا گیا لیکن رُوح افلاطون بہت ہی سخت جان تھی، اور ہر دور آرٹ کے PHILISTINE نکتہ چیں پیدا کرتا رہا۔ انسانی سماج کے ارتقا کی لکیر کبھی سیدھی نہیں جاتی۔ وہ نیچے گر کر اُپر اُٹھتی ہے۔ اخلاقیات کی گرفت کمزور پڑنے کے باوجود تھیمز اور ناول کی طرف سماج کا رویہ ہمیشہ ہمدردانہ نہیں رہا۔ پیورٹین طاقت میں آئے تو تھیمز بند کر دئے۔ ناول کے مخرب اخلاق ہونے کا تصور خود ہمارے زمانہ تک جاری رہا۔ ہماری اخلاقی تند جبینی کے باوجود دُنیا میں سینکڑوں ڈرامے اور ناول لکھے گئے جس سے ثابت ہوتا ہے کہ ادب اور آرٹ نے اخلاقیات کی ضرورتوں کا بہت خیال نہیں رکھا، اور ہمیشہ سماجی صحت کو اپنا نصب العین نہیں بنایا۔ اس میں شک نہیں کہ ادب پر اپنے وقت کے اخلاقی احتساب کا اثر پڑتا رہا، اور عورت اور مرد کے جنسی معاملات کے بیان میں قدیم ادب ان حدود کا خیال کرتا رہا جو سماج کے جنسی اخلاقیات نے اظہار و بیان کے وسائل پر قیام کی تھیں، لیکن ان حدود کو توڑنے والے فن کار بھی پیدا ہوتے رہے، اور ان کی بغاوتیں اظہار و بیان کی راہیں کشادہ کرتی رہیں۔ پھر جنسی اخلاقیات کے معاملہ میں خود سماج میں زبردست تبدیلیاں آئیں اور آج کا ہمارا کھلا سماج لبرل اور آرتھاڈوگس سماج سے بہت ہی مختلف ہے۔ جو ناول اور ڈرامے ہم آج پڑھتے ہیں انہیں ہمارے بزرگ دیکھ پاتے تو ڈھیر ہو جاتے۔ جب اخلاقیات سماج ہی کا درِ دل نہیں رہی تو فن کار اسے اپنا درِ دسر کیوں بنائے۔ چنانچہ جدید فن کار اعلان کرتا ہے کہ آرٹ کے تحت اپنے چہرے اور جبین اخلاقیات کے تقاضے کچھ اور۔ یہاں یہ بات بھی یاد رکھیے کہ آرنلڈ اور ایلٹ کی روایت بہر صورت اخلاقی روایت ہی ہے۔ آرنلڈ کہتا ہے کہ اخلاقیات کے خلاف سرکشی زندگی کے خلاف سرکشی ہے۔ لیکن جدید فن کار آرنلڈ کی روایت کو بھی مسر د کرتا ہے، کیونکہ وہ بہت زیادہ اخلاقی اور تہذیبی ہے۔ گویا جدید فن کار محسوس کرتا ہے کہ وہ آرنلڈ کے دور میں نہیں رہ رہا۔ آرنلڈ شیلی اور ہارن کے اوباش حلقہ کو دیکھ کر سر تھام لیتا تھا۔ جدید دور کو دیکھتا تو پچھاڑ ہی کھا کر دم توڑ دیتا۔ جدید دور میں ایک بات یہ بھی ہوئی ہے کہ اخبارات، ریڈیو، فلم وغیرہ نے ادب سے لوگوں کے وسیع حلقہ کو متاثر کرنے کا اختیار بھی چھین لیا ہے۔ یعنی تعلیم و تربیت کا کام ماس میڈیا کے ذرائع سے بہ نسبت ادب کے زیادہ پُر اثر ڈھنگ سے لیا جاسکتا ہے۔ ادب سماج کو متاثر کرنے اور بدلنے کا جو کام کیا کرتا تھا اس میں بھی قدغن پیدا ہو گیا ہے۔ ان تمام امور کی وجہ سے سماج تعلیم و تربیت ریاست اور اخلاقیات کی ضرورتوں کے تحت ادب کو کارآمد اور سودمند بنانے کے تصور رات اپنی پہلی سی توانائی کھو بیٹھے ہیں۔ چنانچہ ادب کے قدیم تصور رات کی بازیافت سے کوئی مسئلہ حل نہیں ہوتا۔ ہاں قدیم تصور رات کی روشنی میں ایک نیا توازن تلاش کیا جاسکتا ہے، لیکن یہ اسی وقت ممکن ہے جب جدید ادب پوری توانائی سے جدید صورتِ حال سے آنکھیں چار کرے، اور احیا پرستی کی بجائے خود کو جدید لسانی عمل کا پابند بنائے۔ خود ادب کا اخلاقی تصور مختلف زمانوں میں سرفلپ

سڈنی، ڈرائیڈن، جانس، شیلی، آرنلڈ، ایلٹ اور حالی کے یہاں اسی جدلیاتی عمل سے گزرا ہے۔ جمہوری ممالک کے مارکسی نقادوں میں یہ کشمکش ملتی ہے، اشتراکی ملکوں میں نہیں ملتی۔ کیونکہ کسی رجحان کی ریاستی پشت پناہی اس کے فطری نشوونما اور جدلیاتی عمل کا خاتمہ کر دیتی ہے۔

محولہ بلاادیبوں کے شاعری کے متعلق جو اخلاقی تصورات رہے ہیں اُن کا جائزہ لینے کی یہاں گنجائش نہیں ہے۔ صرف چند اشاروں کے ذریعہ، میں یہ بتانے کی کوشش کروں گا کہ چونکہ شاعری کا موضوع انسان ہے اور انسان ایک اخلاقی جانور ہے، اس لیے شاعری فطری طور پر انسان کے اخلاقی معاملات سے سروکار رکھتی ہے۔ لیکن شاعری کا اخلاقی مسائل سے سروکار رکھنا اور اس کا اخلاقی طور پر تعلیمی اور تلقینی ہونا دو الگ الگ باتیں ہیں۔ یہی فرق شیلی کو سرفلپ سڈنی سے مختلف بناتا ہے اور اسے ہمارے ذہن سے قریب کرتا ہے دونوں پر افلاطون کے اثرات گہرے ہیں، دونوں شاعری میں اخلاقیات کی اہمیت کے قائل ہیں۔ لیکن سرفلپ سڈنی کا طرز فکر انھیں تلقینی اور تعلیمی شاعری کی طرف لے جاتا ہے، شیلی ادب میں اخلاقیات کو مناسب جگہ دینے کے باوجود تعلیمی اور تلقینی شاعری سے متفرق رہتا ہے اور وہ جس نظریہ پر پہنچتا ہے وہ تخیل کے ذریعہ قاری کی ہمدردیوں کو وسیع کرنے کا نظریہ ہے۔ افلاطون جانتا تھا کہ شاعری کی فطرت میں یہ بات پڑی ہوئی ہے کہ وہ عقل کے بجائے جذبات سے سروکار رکھے، اور افلاطون کے نظام فکر میں جذبہ ایک مشکوک چیز ہے۔ افلاطون جو بات نہ جان سکا اور جس پر شیلی اور اس کے بعد کے تمام نقاد زور دیتے رہے ہیں وہ یہ ہے کہ جذبات کا بیان معاشرے کے لیے سودمند ثابت ہو سکتا ہے، اور انسان کی جذباتی زندگی کی تفسیر نہ عقل کے منافی ہے نہ سماج کے لیے غیر ضروری۔ شاعری انسانی ہمدردی کے آفاق کو وسیع کر کے انسان کو بہتر بناتی ہے، اور یہ بات غلط ہے کہ وہ غیر اخلاقی ہوتی ہے۔ اس طرح شیلی افلاطونی تصورات میں رہ کر ہی شاعری کا جواز تلاش کرتا ہے۔ سرفلپ سڈنی افلاطون کے نقل کے تصور کی ایسی تفسیر کرتے ہیں کہ ادب کیش کلاکیندر کا کارخانہ بن جاتا ہے۔ مصوٰر کو خوبصورت عورتوں کی تصویر ایسی بنانی چاہیے کہ دوسری خواتین اسے دیکھ کر اپنے چہرے کو زیب و زینت بخشنے کے طریقے سیکھ سکیں۔ سرفلپ سڈنی اس نکتہ کو فراموش کر جاتے ہیں کہ مشاغلگی کے ایسے سبق ادب و آرٹ سے حاصل کیے جاسکتے ہیں، لیکن ایسے سبق دینا ادب اور آرٹ کا فنکشن نہیں ہے۔ ادب سے زبان کی تعلیم سے لے کر اخلاق کی تربیت کے مختلف کام لیے جاسکتے ہیں لیکن ادب کا استعمال (USE) اس کا فنکشن نہیں ہے۔ ارسطو اور افلاطون کے یہاں نقل کا تصور فن کار کے تخلیقی عمل کی تفسیر تھا، سرفلپ سڈنی اور اُن کے چار سو سال بعد مارکسی نقادوں کے یہاں یہ تصور رپبلک سے متعلق ہو گیا۔ فن کا کام محض حقیقت کی عکاسی نہیں بلکہ بہتر حقیقت کی آمینہ داری ہے۔ ادب کیا ہے یہی نہیں بلکہ کیا ہونا چاہیے یہ بھی بتائیے۔ ادب ذرا دیکھیے اس خطبے نے مارکیوں سے پہلے نوکلاسیکیوں پر کیسے کیسے ستم ڈھائے ہیں۔ نوکلاسیکیوں کو اس بات پر اصرار رہا کہ فن کو فطرت خصوصاً انسانی فطرت کا عکس ہونا چاہیے۔ یعنی آدمی اصل میں جیسا ہے اسے بے کم و کاست بتانا چاہیے۔ شیکسپیر لگ بھگ ایسا ہی کرتا ہے، ڈاکٹر جانسن کا ناول 'رسالیس' بذات خود اس بات کا ثبوت ہے کہ وہ انسان کے متعلق کسی دلفریب طلسم میں گرفتار نہیں تھے، پھر بھی وہ شکایت کر بیٹھے۔ انھوں نے شاعر مشرق اور ترقی

پسند شاعروں کی طرح انسانی عظمت کے ترانے نہیں گائے نہ ہی نوکلاسیکیوں نے مارکسزم کا مطالعہ کیا تھا۔ اس لیے وہ انسانی فطرت کے متعلق کسی خوش فہمی میں مبتلا نہیں تھے۔ لہذا فن آدمی کی فطرت کا عکس ہے تو آدمی کے بہت سے تاریک پہلو بھی سامنے آئیں گے۔ لہذا آرٹ کے لیے یہ ممکن ہی نہیں کہ شاعرانہ انصاف کرنے کے ساتھ ساتھ ”فطرت“ جیسی کچھ ہے اس کی تصویر کشی کر سکے۔ فن کا بنیادی اصول تو فطرت کی نقل ہے، لیکن جیسی کچھ ہے ویسا بتانے سے تو سماج کو فائدہ نہیں ہوتا۔ لہذا فن کار شاعرانہ انصاف سے کام لے جس سے لوگوں کے اخلاق درست ہوں۔ صاف بات ہے شیکسپیر کا ادب یہ کام نہیں کرتا۔ یہ کمی نوکلاسیکیوں کو کھلتی ہے۔ وہ جان نہیں سکے کہ حقیقت کا علم بذاتِ خود اپنی ایک قدر رکھتا ہے۔ بہر حال ڈاکٹر جانسن ایک ذہنی کشمکش میں مبتلا رہے، جو ان کی تنقید کو اس قدر فکر انگیز بناتی ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ان میں مارکسیوں کے اندازِ رستمانہ نہیں تھے کہ دھم سے آنگن میں کودیں اور اخلاقیات کے خم میں پھنسی ہوئی فن کی پھینس کی گردن کاٹ دیں۔ پیچیدہ مسائل کے آسان حل تلاش کرنا مارکسیوں کا شیوہ رہا ہے۔ چنانچہ ترقی پسندوں نے جب دیکھا کہ مزدور کی فطرت کا ایک انسانی فطرت کے طور پر مطالعہ کرتے ہیں تو ان کا مارکسی آئیڈیلزم دھرا رہا جاتا ہے تو انھیں نے حقیقت نگاری کے اصول کو بالائے طاق رکھا اور مزدور کی فطرت کے صالح صحت مند انقلابی اور آدرشی نقوش کو نمایاں کیا تا کہ لوگوں کے کردار اور ان کے اخلاق پر اچھا اثر پڑے۔ ادب تعلیمی، تلقینی، اصلاحی، آدرش وادی بنا۔ اس ادب کا کام ہمدردیوں کے آفاق کو وسیع کرنا نہیں بلکہ لوگوں میں انقلابی جذبہ پیدا کرنا اور انقلابی عمل کے لیے تیار کرنا تھا، علم عطا کرنا نہیں بلکہ عمل کو متاثر کرنا تھا۔ یہ اصول پروپیگنڈے کے ہیں، تخلیقی ادب کے نہیں۔

روس میں کمیونسٹ انقلاب کے بعد مارکسزم بغاوت کا فلسفہ نہیں رہا، بلکہ ریاستی آرتھوڈوکسی میں بدل گیا۔ ریاست احکامات صادر کرتی ہے، بحث کے دروازے نہیں کھولتی، حکم کو یا تو مانا جاتا ہے یا نہیں مانا جاتا، دوسرا کوئی راستہ نہیں۔ ریاست کے کرتا دھرتا یعنی بیوروکریٹ اور سیاست دان ادب، آرٹ اور تہذیب کی ایسی گہری سوجھ بوجھ نہیں رکھتے کہ فن کار اور دانشوران سے عالمانہ سطح پر تبادلہٴ خیالات کر سکیں، بیوروکریٹ بھی ادب کو اتنا ہی وقت دینے لگے جتنا کہ ایک ادیب دیتا ہے تو ریاست کا کام کاج کون کرے گا۔ ادب اور تہذیب کے معاملات میں اس شخص کی رائے کا وزن ہوتا ہے جس کی ایک عمر ذوق شوق اور محنت و ریاض سے ادب کا تنقیدی مطالعہ کرتے گزری ہے۔ ادبی اور تہذیبی رجحانات اپنی باطنی قوت پر نشوونما پاتے ہیں، مقامِ عروج پر پہنچتے ہیں اور پھر ٹوٹنا شروع ہوتے ہیں۔ عروج و زوال کا یہ قدرتی عمل زندگی کے ہر شعبہ میں جاری ہے۔ اور ادب بھی ترقی و انحطاط کے اس جدلیاتی عمل سے گزر کر ایک نیا توازن پاتا ہے۔ فن کار جب دیکھتا ہے کہ ایک طریقہ کار، ایک اسلوب ایک دانش ورانہ رویہ متوقع نتائج پیدا نہیں کرتا تو وہ ترمیم و اضافہ، انحراف اور اجتہاد کے ذریعہ ایک نئے طریقہ کار اور نیا اسلوب پیدا کرتا ہے۔ اگر اشتراکی حقیقت نگاری کا میلان بھی ایک فطری اور خود رومیلان کی صورت میں ابھرتا، تخلیقی آزمائشوں سے گزرتا، تنقید کی کسوٹی پر پرکھا جاتا اور ہر فن کار اپنے منفرد مزاج کے مطابق اس میں رد و بدل کرتا تو شاید وہ اتنا تکفعل نہ رہتا، بلکہ حقیقت نگاری ہی کی مانند لچکدار اور پہلودار بنتا اور ہر فن پارہ دوسرے سے مختلف اور

متفرد ہوتا اور اگر میلان غیر شمر آور معلوم ہوتا تو فن کار اسے تج کر ایک نئے طریقہ کار کی تلاش کرتا جو اشتراکی سماج کے تجربہ کو زیادہ معنی خیز طور پر پیش کرنے کا اہل ہوتا۔ ریاستی پشت پناہی نے جبر و احتساب کی راہ کشادہ کی اور اقدار سے وابستگی کے نازک مسئلہ کو ریاست سے وفاداری یا بے وفائی کے غیر انسانی موقف میں بدل دیا۔ اس رویہ کے خلاف روس کے سرکش ادیبوں نے بغاوت کی۔ اس سرکشی پر روس میں کمیشار اور ہندوستان میں ترقی پسند بیک وقت چراغ پا ہوئے، جو اس بات کا ثبوت ہے کہ ترقی پسندوں کو ادب کے سماجی ہونے میں اتنی دل چسپی نہیں تھی جتنی کہ ادب کے ایک مخصوص آئیڈیالوجی کے ترجمان ہونے میں تھی۔ اگر ادب سماج کا ترجمان ہے تو روس کے سرکش ادیبوں کا ادب یہ بتا رہا تھا کہ جنت ارضی میں بھی فریاد و فغاں کے مقامات کچھ کم نہیں ہیں۔ ترقی پسند ادب سماج سے برابری کی TERMS پر مقابلہ نہیں کرتا۔ وہ سماج کی TERMS پر اس سے مفاہمت کرتا ہے۔ سماج سے مفاہمت سلفطائیت کی جگہ صوبائیت، ایک تندرست کلہیت کی جگہ کجی جذباتیت، توانا ہیو منزہ کی جگہ سہل رجائیت اور آفاقیت کی جگہ علاقائی شوینزم پیدا کرتی ہے۔ ادب اور آرٹ کی خود مختاری کا مطلب سماج سے فرار نہیں ہے بلکہ آرٹ کی TERMS پر فن کار کے دیدہ و بینا اور فکر رسا کی قدر پر، ایک کھلی اور آزاد فضا میں، ہر سطح اور ہر رنگ میں زندگی اور سماج سے توانا بھرپور اور اخلاقی CONFRONTATION ہے۔

آدمی جب رول ادا کرتا ہے تو اس کی پوری شخصیت نہیں، بلکہ اس کا صرف ایک پہلو سامنے آتا ہے۔ شخصیت کے بیان کے لیے میلیو کی ضرورت پڑتی ہے۔ کیونکہ آدمی کو پہچانا جاتا ہے ان آدمیوں کے بیچ رکھ کر جن سے اس کا سماجی رشتہ ہے، اُن اشیاء کے درمیان رکھ کر جنہیں وہ استعمال کرتا ہے اور جن سے اس کا جذباتی رشتہ ہے، اس ماحول میں رکھ کر جس میں وہ سانس لیتا ہے۔ جب آدمی رول ادا کرتا ہے تو یہ رشتے ثانوی بن جاتے ہیں۔ جب مزدور انقلابی بنتا ہے تو ٹریڈ یونین آفس جاتا ہے، ہڑتال کرتا ہے، پرچم لہراتا ہے اور گولی کھا کر مر جاتا ہے۔ یہ مزدور کا انقلابی رول ہے۔ رول کا بیان کیجیے اکبر اکرم دار سامنے آئے گا۔ لیکن جب مزدور اپنی بیوی کے پاس ہوتا ہے، بچوں سے کھیلتا ہے، ماں کو لے کر اسپتال جاتا ہے، ہوٹل میں بیٹھ کر دوستوں سے باتیں کرتا ہے، دوکان دار سے جھگڑتا ہے، پان کی دوکان پر ایکٹروں اور پہلوانوں کی تصویریں دیکھتا ہے تو وہ کوئی رول ادا نہیں کرتا، بلکہ ایک آدمی کے طور پر جی رہا ہوتا ہے۔ سیاسی غیض و غضب کا ادب کردار کی اسی پہلو داری سے صرف نظر کرتا ہے۔ وہ صرف مظلومیت کا ذکر کرتا ہے اور اس طرح انسان کی بنیادی انسانیت سے انکار کرتا ہے وہ آدمی کو اس کے ماحول اور میلیو میں رکھ کر نہیں بلکہ اپنے سیاسی نظریہ کی فریم میں رکھ کر دیکھتا ہے، کردار کٹھ پتلی، عقیدہ کا مجسمہ، دونالگوں پر چلتے ہوئے خیالات بنتے ہیں، اور افسانہ، افسانہ نہیں رہتا اخلاقی تمثیل بن جاتا ہے جسے بیان کرنے کے لیے ٹھوس حقیقت پسند اسلوب کی بجائے آراستہ پیراستہ شاعرانہ اور جذباتی اسلوب کی ضرورت پڑتی ہے۔ ترقی پسند افسانہ میں شہر کی تیز رفتار، دھواں دھار غبار آلود زندگی اور جھوپڑیوں، چالیوں، محلوں، چوراہوں اور مزدور بستیوں کی مخصوص فضاؤں کا ایسا بیان نہیں ملتا جیسا کہ مغرب کے پرولتاری ادب یا منٹو کے افسانوں میں ملتا ہے۔ وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ لکھنے والے متوسط طبقہ سے تعلق رکھتے ہیں اور مزدور علاقوں کا انھیں براہ راست تجربہ نہیں تھا۔ لیکن ایک

دوسری وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ حقیقت پسند فن کاروں کی طرح فضاؤں کے گھلتے ملتے رنگ کو لفظوں میں قید کرنے کی ان میں لگن نہیں تھی۔ کیونکہ اخلاقی تمثیل کی تلک نے افسانہ کی تلک کو مغلوب کر دیا تھا۔ وہ شہر کو فن کار کی نظر سے نہیں بلکہ انقلابی دانشور کی نظر سے دیکھ رہے تھے اور ان کی دل چسپی کا مرکز آدمی اور اس کا میلون نہیں بلکہ ایک اقتصادی اکائی اور اس کی طبقاتی جنگ تھی۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ ترقی پسندوں نے کوئی ایسا علاقائی ناول بھی نہیں لکھا جس میں کسی ایک علاقہ کی تہذیبی اور تمدنی زندگی، وہاں کے رہن سہن، رسم و رواج اور بولی بھولی کی بھر پور نگاہ ملتی ہو۔ آنچلک اپنی اس میں انسانی سماج اپنی تمام GROSSNESS کے ساتھ موجود ہوتا ہے۔ وہ فن کار جو زندگی کو ہر رنگ اور ہر روپ میں قبول کرنے کا حوصلہ نہیں رکھتا۔ اس سے ایسا کارنامہ قلم بند بھی نہیں ہو سکتا۔ زندگی کے رنگا رنگ خوبصورت اور بد آہنگ مواد کو کسی آئیڈیالوجی کی فریم میں قید نہیں کیا جاسکتا۔ وہ فنکار جس کا زمیں سے رشتہ گہرا ہے اور جو دھرتی کا لال ہے مواد کو کھنگالتا نہیں۔ وہ یہ کام اخلاقی تمثیل نگاروں کے لیے ہی چھوڑ دیتا ہے۔ بات دراصل یہ ہے کہ جس قسم کی دل چسپی آدمی ادب میں لیتا رہا ہے وہ اسی وقت ممکن ہے جب آدمی کے پیٹ میں درد و نیاں پڑ چکی ہوں۔ اور وہ بھوک کی حیوانی سطح سے بلند ہو چکا ہو۔ بھوکا آدمی انقلاب برپا کر سکتا ہے۔ ادب پر اثر نہیں کر سکتا۔ ادب آرٹ اور تہذیب اس وقت پیدا ہوتے ہیں جب آدمی زندگی کی بنیادی ضرورتوں کو پورا کرنے کی حیاتیاتی کشمکش سے بلند ہو جاتا ہے۔ ترقی پسند آدمی میں ویسی دل چسپی نہیں لے سکتے تھے جیسی کہ کلاسیکی ادیب لیتے تھے۔ ان کا آدمی بھوکا اور کیلا ہوا ہے۔ اس لیے اس کے کوئی ایسے اخلاقی اور انسانی ڈامنشن نہیں جن کے عرفان اور بیان کے لیے غیر معمولی تخیلی قوتوں کے استعمال کی ضرورت پڑے۔ تخیل کا ایسا استعمال ہمیں فلاہیہ، بالزاک، چیخوف، ٹالسٹائی، دوستووسکی، منٹو اور بیدی میں نظر آتا ہے جو ایک سماجی آدمی ہی کا بیان کرتے ہیں لیکن ان کا پہلو دار بھرپور آدمی ترقی پسندوں کے صحافتی ادب کے کسری آدمی سے بہت مختلف ہے۔ صحافتی افسانہ تخلیق نہیں محض کمپوزیشن ہوتا ہے۔ دسویں جماعت میں مزدور پر مضمون لکھتے تھے۔ جوان ہو کر افسانہ لکھا۔ دونوں کا بنیادی خیال یہی ہوتا ہے کہ مزدور محنت کرتا ہے اور اسے کوئی نہیں ملتی۔ رہا سرمایہ دار کا معاملہ تو اس کی عیاشیوں پر طنز کیجیے اور اسے بوڑھا تو ندیل اور گنجا بتائیے۔ بوسہ لے تو اس کے منہ کی عفونت سے نازک اندام لڑکی بے ہوش ہو جائے۔ صاف بات ہے کہ لڑکی غریب ہے اور اس کی ماں بیمار ہے، ہمدردی، نفرت، جذباتیت اور طنز کے رائج الوقت کے افسانہ میں کھلتے ہوئے ملیں گے ایسی صحافی صورت حال سے نپٹنے کے لیے ادیب کو غیر معمولی تخیلی طاقت کی ضرورت نہیں پڑتی۔ تخلیق فن کے سہل اور سادہ راستے پسند کرنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ تخیل کا دائرہ عمل سمٹ جاتا ہے۔ بڑا فن کار تخلیقی تخیل کے لیے ایسی جوان گاہیں پسند کرتا ہے جہاں ان کی صلاحیتیں کڑی آزمائشوں سے گزرنے کے بعد اپنے جوہر بے نقاب کرتی ہیں۔ تخلیقی دائرہ عمل اگر حوصلہ آزمائش ہو تو تخیل بھی محدود اور مغلوب ہو جاتا ہے اور اپنی قوتوں کا بھرپور استعمال نہیں کر سکتا۔ پارٹی لٹریچر پروپیگنڈا آرٹ، کمیڈی ادب اور تہذیبی منصوبہ بندی آرٹ کی توانائی کی قیمت پر اخلاقیات کا سودا کرتے ہیں اور ایسے موضوعات سمجھاتے ہیں جو تخلیقی تخیل کے لیے چیلنج ثابت نہیں ہوتے۔

محنت کش عوام پر لکھے گئے ادب کی شاندار روایت مغرب میں موجود ہے۔ یہ ادب مارکسی نقطہ نظر سے بھی لکھا گیا ہے اور غیر مارکسی نقطہ نظر سے بھی۔ یہ ادب حقیقت پسند، فطرت پسند تاثراتی، علاماتی تمام اسالیب کا استعمال کرتا ہے۔ مختلف تکنیکوں کو اپناتا ہے، مقامی بولیوں کا تخلیقی استعمال کرتا ہے۔ مزدور علاقوں کی فضا کی بھرپور عکاسی کرتا ہے اور مزدوروں کے محض معاشی مسائل ہی نہیں بلکہ ان کے جذباتی، نفسیاتی، جنسی اور اخلاقی مسائل کا بھی ترجمان ہے۔ ان ناولوں میں مزدور پستیوں کی روح سمٹ آتی ہے اور بچوں سے لے کر بوڑھوں تک ہزاروں رنگ رنگ کے کردار حرکت کرتے نظر آتے ہیں۔ لکھنے والوں کا نقطہ نظر انسان دوست، انقلابی، ہمدردانہ تعلق پذیری یا کبھی بے تعلقی یا مکمل معروضیت کا ہے۔ ترقی پسند تحریک ایسا ایک بھی افسانہ یا ناول پیش نہیں کر سکی جس میں صنعتی شہر کے مزدور علاقہ کی فضا بندی ہو۔ چالیوں میں بسنے والوں کی زندگی کا عکس ہو۔ مزدور مردوں اور عورتوں کے جیتے جاگتے کردار ہوں۔ مغرب کا پرولتاری ادب عموماً ان فن کاروں کا لکھا ہوا ہے جو پرولتاری طبقہ سے نکل کر آئے تھے، یا جن کی زندگی کا ایک حصہ اس طبقہ میں گزرا تھا۔ امریکی ادیبوں کی زندگی کے حالات آپ کو بتا دیں گے کہ کسپ معاش کے لیے انھوں نے ہوٹلوں میں، کارخانوں میں، جہازوں میں، گودی پر جمالی سے لے کر فوج میں سپاہی تک سینکڑوں کام کیے ہیں۔ وہ سخت افلاس کی حالت میں جیے ہیں اور غریب اور پس ماندہ علاقوں میں ہر ایک کھولیوں میں زندگی کا ایک حصہ گزارا ہے۔ تجربات کے ایسے ذخیرے سے اردو فن کار محروم تھا۔ صنعتی شہروں میں اردو فن کار نے کسپ معاش کی خاطر کافی جدوجہد کی لیکن عسرت اور افلاس میں بھی وہ رہا بنیادی طور پر ایک دانشور EXPATRIOT اور انقلابی۔ انقلابی یونو پیانزم نے اسے گرد و پیش کی زندگی کو فن کار کی نظر سے دیکھنے کے مواقع کم دیے۔ جس طرح منٹو نے بمبئی کی فضاؤں کو لفظوں میں قید کیا ہے کوئی اور فنکار نہ کر سکا۔ منٹو نے ہر آدمی کو ایک فرد کے طور پر دیکھا، اس کے خدو خال، طور طریقوں اور نفسیاتی ساخت میں گہری دل چسپی لی۔ ترقی پسندوں نے فرد کو نہیں عوام اور طبقات میں بٹی ہوئی اقتصادی اکائیوں کو دیکھا۔ کردار نگاری افراد میں دل چسپی لینے سے پیدا ہوتی ہے۔ کیونکہ مظلوم عوام، باغی جتنا انقلابی طبقہ تجریبات ہیں جو خطیبانہ شاعری کے کام تو آ سکتی ہیں لیکن فکشن کا ٹھوس مواد مہیا نہیں کر سکتیں۔ حقیقت پسند تخیل جوئیات اور تفصیلات کا خوگر ہوتا ہے۔ وہ محض یہ نہیں کہتا کہ مزدور کھولی سے نکلا بلکہ بتاتا ہے کہ مزدور کیسا ہے اور کھولی کی فضا کیسی ہے۔ وہ محض بیان نہیں کرتا بلکہ دکھاتا ہے اور دکھانے کے لیے وہ نظر چاہیے جو مزدور کے چہرے کے سخت نقوش اور کھولی کے گھلتے ملتے رنگ میں تخلیقی دل چسپی لے۔ ایسی نظر صرف منظر پر مرکوز ہوتی ہے اور وہ جو دیکھ رہا ہے اور وہ جسے یہ منظر دکھایا جا رہا ہے یعنی فن کار اور قاری دونوں منظر سے باہر اور غیر متعلق ہوتے ہیں۔ ترقی پسندوں کے پاس یہ نظر نہیں تھی۔ منٹو کے پاس تھی۔ شخصی اسلوب کے باوجود بیدی کے پاس تھی۔ ترقی پسندوں کا مقصد مزدور کی غربت اور مظلومیت کے بیان کے ذریعہ قاری کے جذبات کو چھونا تھا، جذبات کو چھونے والی اثر پیدا کرنے والی ہمدردیوں کے طوفان جگانے والی زبان تصویر کشی نہیں کرتی کیونکہ تصویر کشی کے لیے ضروری ہے کہ فن کار کی نظر، جس چیز کی وہ تصویر پیش کر رہا ہے اس پر جمی رہے، نہ تو منظر میں وہ جذباتی طور پر شریک ہو نہ قاری کو شریک کرنے کی کوشش کرے۔ خود کے شریک ہونے کا

مطلب ہے منظر کو اپنے جذباتی رنگ میں ڈبو دینا اور قاری کو شریک کرنے کا مطلب ہے کہ یہ دیکھنا کہ قاری پر خاطر خواہ اثر پیدا ہو رہا ہے یا نہیں۔ جذباتیت اور تھیسٹریکروزم سے اسلوب کو پاک رکھے بغیر روشنی اور تاریکی کے اس کھیل کو دیکھا نہیں جاسکتا جس سے مزدور کی کھولی یا اس معنی میں کوئی اور منظر عبارت ہوتا ہے۔ ترقی پسندوں کا مقصد حقیقت کو پیش کرنا نہیں بلکہ قاری کی ہمدردیوں کو جگانا اور نفرتوں کو شدید بنانا تھا۔ مزدور کے لیے ہمدردی سرمایہ دار کے لیے نفرت صاف بات ہے کہ اس مقصد کے لیے ناول اور افسانہ جو بورژوازیہو منظم اور حقیقت نگاری کے پیدا کردہ تھے اور آدمی کو آدمی کے طور پر یعنی خیر و شر کے مجموعے کے طور پر دیکھتے تھے۔ ترقی پسندوں کی سفید اور سیاہ کی واضح تقسیم اور واضح تصادم کی پیش کش کے لیے بہت سازگار میڈیم نہیں تھے۔ انیسویں اور بیسویں صدی کے ناول اور افسانہ کا آرٹ پیچیدہ حقیقت کے پیچیدہ بیان کا آرٹ بن گیا تھا۔ اور اسے حکایت، تخیل اور اخلاقی کہانی کی سادگی کی طرف موڑنا ناممکن تھا۔ کردار بھی ہیرو اور ولن کے سنگہ بند دائروں سے نکل کر گہرے اور پیچیدہ ہو گئے تھے اور کم از کم ناول کے فارم میں انھیں نیک و بد کے روپ میں دیکھنے کی گنجائش نہیں رہی تھی۔ مہاتماہیت کا دورہ پڑا تو نالسانی نے بھی تمثیلی اور اخلاقی حکایات لکھیں۔ اس کے عظیم ناولوں کے سامنے ان حکایات کی کیا قیمت ہے۔ یہ حکایات اچھی ہیں کیونکہ ان میں ایک اخلاقی پسند مفکر کی دانش مندی کا پرتو ہے۔ لیکن یہ سمجھنا کہ وہ بھی ایک عظیم فن کارانہ تخیل کے ایسے ہی تخلیقی معجزے ہیں جیسے کہ اس کے ناول، ہماری سادہ لوحی ہے۔ ترقی پسندوں پر بھی ایک معنی میں مہاتماہیت ہی کا دورہ پڑا تھا۔ مارکسزم ان کا مذہب، طبقاتی کش مکش ان کا عقیدہ، مزدور اور سرمایہ دار ان کے اساطیر اور پارٹی آفس ان کا آشرم تھا۔ انسان اور زندگی کی طرف عہد وسطیٰ کی جس ذہنیت کا وہ اعادہ کر رہے تھے اس کے اظہار کے لیے ناول اور افسانہ کا فارم ان کے کام نہیں آسکتا تھا تاوقتیکہ اسے اخلاقی تمثیل کا رنگ نہ دیا جائے۔ اس کام کے لیے ترقی کی نہیں رجعت کی ضرورت تھی۔ آگے بڑھنے کی نہیں بلکہ کسانوں کے افسانہ نگار پریم چند اور رنڈیوں کے ناول نگار رسوا سے بھی پیچھے جا کر راشد الخیری کے ناولوں کو سرچشمہ فیض بنانا تھا۔ ترقی پسندوں کے یہاں سب کچھ وہی ہے جو مصوٰغہ غم کے یہاں ہے۔ جذباتی الجھاپن، رقت انگیزی، اثر آفرینی تعلیمی اور تلقینی رویہ، مثالی کردار، زبان کی جاؤ بیانی اور انشائیہ اسلوب۔ یہ وہ خصوصیات ہیں جن کا حقیقت نگاری کی توانا اور طاقت و روایت سے دور کا بھی سروکار نہیں۔

ناول پلاٹ اور گھانے

بتخانہ چیر

وارث علوی



گجرات اردو سہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

ناول پلاٹ اور کہانی

ہمارے یہاں عظیم ناول کتنے ہیں اور اب عظیم ناول کے امکانات کتنے رہ گئے ہیں؟ ان سوالوں کے جوابات تو ہم تلاش کریں گے لیکن پہلے لفظ عظیم پر غور کرنا ضروری ہے۔ عظیم کا لفظ ایک ایسے گزرتے ہوئے دور کے ساتھ وابستہ ہے جب شعروادب کلاسیکی اصولوں اور ضابطوں کے پابند تھے۔ جو انحراف اور اجتہاد ہوتا تھا وہ ابھی ان اصولوں اور ضابطوں کے دائرے کے اندر ہی ہوتا تھا۔ چونکہ قدیم زمانوں میں نثری اصناف کو زیادہ فروغ نہیں ہوا تھا اس لیے آئین و ضوابط کا تعلق بھی شاعری سے زیادہ تھا۔ ناول تو آئی ہی ایک نئی چیز کے طور پر اور عرصہ دراز تک وہ کوئی باقاعدہ فارم کی شکل اختیار بھی نہ کر سکی کیوں کہ اس کی اسے ضرورت ہی نہ تھی اس لیے اس کے فنی اصول اور ضوابط متعین بھی نہ ہو سکے۔ اس کے عناصر ترکیبی پر بحث ہوتی وہ بھی دوسرے فنون سے مستعار ہوتی۔ مثلاً ناول کی تنقید میں پلاٹ اور کردار پر غور و فکر پر ذرا سے کی تنقید میں پلاٹ اور کردار کے جو مباحث رہے تھے ان کے اثرات پڑتے۔ منظر نگاری کی تقسیم میں فن مصوری کی تنقید سے فیض اٹھایا جاتا غرض کہ کلاسک کے مقابلے میں ناول تو تھی ہی ایک جدید چیز جس کی پرکھ کے پیمانے تنقید ابھی پیدا نہیں کر پائی تھی۔ اس کے باوجود انیسویں صدی کے ناول آج کی ناول کے مقابلے میں کلاسیکی لگتے ہیں کیوں کہ اعلیٰ ناولوں کی مثالوں اور نمونوں سے کچھ NORMS قائم ہو گئے تھے جن کی پیروی آہستہ آہستہ اصولوں اور ضابطوں کی پابندی کی شکل اختیار کرنے لگی تھی۔

ناسانی دستورسکی، بالزاک، فلاپیر، جارج ایلت، اور کنکس کے ناولوں کے لیے ہم عظیم کا لفظ استعمال کرتے ہیں کیوں کہ سب سے پہلے تو وہ اپنے حسن تعمیر ہی سے متاثر کرتے ہیں۔ ایک اچھے ناول میں واقعات اینٹوں کی طرح پختہ جاتے ہیں۔ جو باہم مل کر ناول کی ایک سمت کی ذرائع مکمل کرتے ہیں جب انوکھے اچھوتے منفرد کرداروں کو پیش آنے والے ان گشت واقعات کو ناول نگار سلیقہ مندی سے بیان کرتا ہے۔ ان کی ترتیب سے پلاٹ کی تعمیر کرتا ہے، پلاٹ میں تجسس، تباہ داری، پیچیدگی اور تصادم پیدا کرتا ہے، ایک مقام اور تہذیبی کمیونٹی میں رونما ہونے والے خارجی واقعات کے ساتھ ساتھ کردار کی نفسیاتی اور جذباتی زندگی میں پیدا ہونے والی لہروں پر بھی نظر رکھتا ہے۔ اور جب وہ نفسیاتی دروں بینی کو فلسفیانہ بصیرت عطا کرتا ہے تو ناول میں وہ گہرائی اور گیرائی پیدا ہوتی ہے جو اسے عظیم کے لفظ کی مستحق بناتی ہے۔ بے شک ناول کا حجم اس کی عظمت کا ضروری جزو ہے کیوں کہ

انیسویں صدی کے زیادہ تر ناول سینکڑوں صفحات پر پھیلے ہوتے تھے۔ لیکن جس طرح بیسویں صدی میں طویل نظم نامقبول ٹھہری اسی طرح ضخیم ناول بھی کم لکھے جانے لگے۔ اب عموماً ناول ڈھائی سو صفحات سے زیادہ نہیں ہوتے۔ بیسویں صدی کے بعض عہد آفریں ناول تو فی الحقیقت ناول ہی کا حجم رکھتے ہیں۔ مثلاً سارتر کا نوشیا، کامیو کا آؤٹ سائڈر، ہیمنگ دے کا بوڑھا اور سمندر، جائیس کا پور ٹریٹ، وغیرہ لیکن ان کے لیے بھی ہم بلا تکلیف عظیم کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ ممکن ہے آپ عظیم کا لفظ تاج محل کے لیے پسند کریں۔ اور چھوٹے بنگلوں کے لیے نہیں لیکن ادب کی دنیا میں چھوٹی ناول کے لیے عظیم کی صفت اتنی گراں نہیں گزرتی۔ ادب میں کیت کے ساتھ ساتھ کیفیت کو بھی دیکھا جاتا ہے۔

لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ملٹن، اقبال اور جوش کے بلند آہنگ عظیم الشان اسلوب کے مقابلہ میں جدید شاعری کا اسلوب برہنہ، نثری اور کرخت آہنگ لگتا ہے اسی طرح انیسویں صدی کی ناولوں کے ارفع حسن تعمیر کے مقابلہ میں جدید ناول بھی مختصر، محدود اور یکسو لگتی ہے۔ عموماً تنقید ان کے لیے عظیم کی جگہ اہم اور معنی خیز اور دل چسپ کے لفظوں پر قناعت کرتی ہے۔ جدید ناول نگار جب کلاسیکی ناول پر اعتراضات کرتے ہیں تو ان کی نوعیت بھی وہی ہوتی ہے جو جدید شاعروں کی کلاسیکی شاعروں پر اعتراضات کی ہوتی ہے۔ یعنی یہ کہ وہ ڈکشن کے شاعر ہیں۔ جو کثرت استعمال سے کلکے بن گیا ہے وہ ایک بنی بنائی دنیا میں سانس لیتے ہیں جو ہماری ریزہ ریزہ دنیا سے مختلف ہے وغیرہ وغیرہ۔ اس کا جواب ملٹن کے ایک حامی نقاد نے یہ دیا ہے کہ مثلاً اگر تاج محل کا فن تعمیر بنگلوں اور فلیٹ کا ماڈل فراہم نہیں کر سکتا تو اس میں تاج محل کا کیا تصور۔ دراصل کلاسیک سے انحراف کا یہ مسئلہ تخلیقی فن کار کی ضرورت سے پیدا ہوا ہے۔ اور یہ مسئلہ قاری یا نقاد کا ہے ہی نہیں۔ شاعر کہہ سکتا ہے کہ اب وہ ملٹن یا اقبال یا جوش کی طرح شعر نہیں کہہ سکتا۔ قاری یہ نہیں کہہ سکتا کہ وہ ان شاعروں کو پڑھ نہیں سکتا چنانچہ جب آندرے ژید نے لکھا کہ چارلس ڈکنس کو پچیس سال کی عمر میں آدمی کو پڑھ لینا چاہیے تو اس وقت جب ژید نئی ناول کا تجربہ کر رہا تھا یہ بات اچھی لگی تھی۔ آج ژید کی ناولیں وقت کی دست برد سے بچ نہیں سکیں۔ اور ڈکنس ہر عمر کے آدمی کے لیے آج بھی سرچشمہ مسرت و بصیرت ہے۔ بڑے ادب اور تجرباتی ادب میں یہی فرق ہے کہ بڑا ادب وقت کی کسوٹی پر گسا جا چکا ہوتا ہے اور تجرباتی ادب کو اس کا انتظار کرنا پڑتا ہے۔

لیکن اردو میں شروع سے ناول کا مطالعہ بہت مقبول رہا ہے اور مقبول عام ناول بڑی تعداد میں لکھے گئے ہیں جن میں تاریخی، مذہبی، اصلاحی اور سماجی ناول خواتین کے ناول اور سراغ رسانی کے ناول بھی شامل ہیں ایسی ناولیں ہزاروں کی تعداد میں لکھی گئی ہیں اور آج بھی لکھی جا رہی ہیں۔ اس سے یہ تو ثابت ہوتا ہے کہ اردو والے ناولوں کے بھی اتنے ہی رسیا ہیں جتنے کہ دوسری زبانوں والے ہوتے ہیں۔ اردو میں اچھی ناولوں کی کمی کو یہ کہہ کر نا انہیں جاسکتا کہ اردو والے شاعری کے زیادہ شوقین ہوتے ہیں۔ شروع سے ہی اردو میں ناول پڑھنے والوں کا حلقہ بہت وسیع رہا ہے۔ اردو کے مرکزی علاقوں کا کیا ذکر گجرات کے دیہاتوں میں

مسلمان شرفا کے گھروں میں نذیر احمد، پریم چند، راشد الخیری، عبدالحلیم شرر، فداعلیٰ خجڑا، اور صادق سردھنوی کے ناول میں نے دیکھے ہیں۔ انھیں دیمک چاٹ گئی اور اب ان الماریوں پر خاک اُڑتی ہے کیونکہ شرفا میں اُردو کا چلن نہیں رہا۔ اگر رہا ہوتا تو نئے اور پاپر ناول نگاروں کی چیزیں ان کے یہاں موجود ہوتیں۔ بہر حال اُردو میں ناول کی اتنی گرم بازاری کے باوجود مقبول عام، تفریحی اور بازاری ناول زیادہ ہیں اور ادبی ناول بہت کم۔ اتنے کم کہ انھیں انگلیوں پر گنا جاسکتا ہے اُردو ناولوں پر پی ایچ ڈی کرنے والوں کو تو ایک گونہ شرمندگی رہتی ہوگی کہ معاملہ جھٹ پٹ ختم ہو گیا اور حق نمک اُدا نہ ہوا۔ ان کی حالت زار بھی دیکھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ منوں منی تلے دے ہوئے ہاڈ پنجرہ میں وہ یہ دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ ان میں نفسیاتی گہرائی کتنی تھی، کردار کا کاٹھا اور پلاٹ کا جوڑ توڑ کس نوع کا تھا۔ ان مقالوں کی افادیت سے مجھے انکار نہیں۔ ان سے کچھ نہ کچھ علم بہر حال حاصل ہو ہی جاتا ہے۔ لیکن یہ علم منفی ہوتا ہے۔ ہم ان ناولوں کے متعلق کچھ جان لیتے ہیں۔ جن کے متعلق ہم جاننا نہیں چاہتے اور اب جان کر پھر سے انجان بننے ہی میں عافیت نظر آتی ہے۔ یہ بات میں قاری کے نقطہ نظر سے کہہ رہا ہوں۔ محقق اور ادب کے فاضل کے لیے ان تمام باتوں کا علم ضروری ہے جن سے ادب عبارت ہے۔ یہ لوگ ادب کی تعمیر کرتے ہیں۔ فن کار ادب کی تخلیق کرتا ہے۔ قاری اس کا مطالعہ کرتا ہے۔ دھندے الگ الگ ہیں اس لیے پتھن بھی دھندوں کی مناسبت سے پیدا ہوتے ہیں۔ بگڑے ہوئے پتھن سدا سے قاری کے رہے ہیں اس لیے کہ ادب کو وہ صرف بھوگنا چاہتا ہے جن چہروں کا غارہ اتر گیا ان کی طرف وہ نظر نہیں کرتا۔ محقق جھڑیوں میں حُسن تلاش کرتا ہے۔ ڈاکٹریٹ کے مقالہ نگاروں کو ہر ناول میں کوئی نہ کوئی خوبی نظر آ ہی جاتی ہے۔ قاری کے لیے ناول کی خوبی اس بات میں ہے کہ وہ پڑھا جاسکے جو نہیں پڑھا جاسکتا اس کے متعلق وہ صرف اتنا کہتا ہے ”حق مغفرت کرے بہت سی خوبیاں تھیں مرنے والے میں“، شاعری تو اپنے آہنگ، اپنی غنائیت اور خطابت کے زور پر بھی مسحور کیے رکھتی ہے، نثر کے پاس ایسا کوئی سحر طراز آہنگ نہیں ہوتا۔ محض زبان و بیان کی خاطر کوئی ناول نہیں پڑھتا۔ قاری ناول میں صرف چہرہ بشری نہیں بلکہ پورا سراپا دیکھتا ہے۔ ایک ناکام ناول کے بھی بعض اجزا دل چسپ ہوتے ہیں لیکن یہ اجزا ناول کو ناکام ہونے سے بچا نہیں سکتے۔ محض زبان کی شیرینی کی خاطر قاری خراب کردار نگاری یا واقعہ نگاری کو برداشت نہیں کرتا۔ بعض ناول وقتی طور پر کامیاب ہیں۔ لیکن جن معاشرتی حالات یا ادبی فیشن پرستی نے انھیں مقبولیت عطا کی ہوتی ہے ان کے ختم ہوتے ہی وہ بھی اپنی موت مر جاتے ہیں۔ زیرِ عیار وہی ہے جو وقت کی کسوٹی پر کھرا ثابت ہو۔ حالات اور مذاق سخن کی تبدیلی کے باوجود جو ناول ہر نسل، ہر طبقہ اور ہر گھر کے لوگوں کے لیے مسرت اور بصیرت کا سرچشمہ بنی رہتی ہے وہی عظیم ہے۔ ایسی کتنی ناولوں کے نام اُردو میں گنوا سکتے ہیں۔ امراؤ جان ادا؟۔ ٹھیک ہے۔ گنودان بھی ٹھیک ہے، حالانکہ کہ یہ امر متنازعہ فیہ ہے کہ وہ اُردو میں لکھی گئی یا ہندی میں۔ اگر گنودان اُردو کی ناول ہے تو احمد علی کی ”دہلی کی ایک شام“ بھی اُردو ہی کی کہی جائے گی۔ حالاں کہ احمد علی نے اسے انگریزی میں لکھا۔ ترجمہ میں دہلی کی نکسالی زبان کا جو لطف ہے وہ انگریزی میں کہاں۔ احمد علی کی افسانوی زبان دہلی کی نکسالی اُردو

ہی ہے اور اگر وہ یہ ناول اردو میں لکھتے تو اسی زبان میں لکھتے۔ گماں گزرتا ہے کہ انھوں نے ترجمے پر نظر ضرور ڈالی ہوگی۔

جب سے عسکری نے مضمون لکھا ہے ”دہلی کی ایک شام“ کے ساتھ عزیز احمد کی ناول ”ایسی بلندی ایسی پستی“ بطور اجتماعی ناولوں کے ایک دوسرے سے نکلتی ہو گئے ہیں۔ اب آپ اس فہرست میں عصمت کی ”ٹیزھی کیر“ بھی شامل کر لیجیے کہ تمام کمزوریوں کے باوصف وہ ہماری بڑی ناول ہے۔ ”ایک چادر میلی سی“ ہمارے اس قلیل سرمایہ میں گراں بہا اضافہ ہے۔

اگر قرۃ العین حیدر اپنی شاندار ناولوں کو لے کر نہ آتیں تو ہمارے ڈزن پورے نہ ہوتے۔ عبداللہ حسین اور انتظار حسین نے کچھ اضافہ کیا۔ لیکن پھر مطلع صاف ہو گیا۔ نئے لکھنے والوں سے افسانہ سنبھل نہیں سکا تو ناول کا کیا ذکر۔ سوائے عزیز احمد اور قرۃ العین حیدر کے کوئی ناول نگار اتنا بڑا بھی نہیں کہ اس کے یہاں میجر اور مائز یعنی بڑی اور چھوٹی تخلیقات کی تفریق بھی کی جائے۔ دوسرے درجے کے ناولوں کی روایت جو ہر زبان میں دنیائے افسانہ کی ریڑھ کی ہڈی ہوتی ہے۔ وہ ہمارے یہاں کیسے تشکیل پاتی جب کہ ایک اچھا ناول لکھنے کے بعد بانجھ ہو جانا ہمارے ناول نگاروں کا عام و طیرہ ہے۔

ایسا کیوں ہوا؟۔ مقبول عام ناول اتنی کثیر تعداد میں اور اچھے ناول اتنی کم تعداد میں کیوں سامنے آئے۔ یہ سوالات مشکل ہیں لیکن ان کے جواب تلاش کرنے چاہئیں۔ چاہے جواب نہ ملیں لیکن تلاش و تجسس سے فکر و نظر کی غنی سمیتیں دریافت ہوگی۔

ہمارے یہاں نثر بہت دیر سے شروع ہوئی۔ نثر لکھنے والے تو پیدا ہوئے لیکن نثر کے فن کار بہت دیر میں پیدا ہوئے۔ فن کار سے مطلب ان لوگوں سے ہے جو نثر کا استعمال تخلیقی اور تخلیقی طور پر کرتے ہیں۔ زیادہ تر ناول نگار تاریخی سوانحی، صحافتی، مختصر یہ کہ کتابی زبان لکھتے تھے۔ وہ واقعہ نگاری اور کردار نگاری کے لیے بھی تخیل پر کم اور زبان پر زیادہ بھروسہ کرتے تھے۔ خوبصورت تراکیب، محاوروں اور ضرب الامثال سے مزین چیراگراف لکھ کر انھیں اطمینان ہو جاتا تھا۔ واقعہ فی نفسہ کیسا ہے، تصویر ابھری ہے یا نہیں، کردار میں جان پڑی ہے یا نہیں اس کی انھیں فکر نہیں ہوتی تھی۔

ناول کا سب سے بڑا کام دریافت ہے، انکشاف ہے، صداقت کی تلاش ہے۔ حقیقت کی تھاپا پانے کی کوشش ہے۔ یہ لوگ راسخ العقیدہ تھے۔ مذہبی تھے۔ تنگ نظر اور دقیانوسی تھے۔ ان کی چند بنی بنائی رائیں تھیں۔ موروٹی تصورات تھے۔ فرسودہ اور پارینہ خیالات تھے، پردے کے متعلق، عورتوں کی آزادی کے متعلق، مشرق و مغرب کی کشمکش کے متعلق ان کی چند رائیں تھیں۔ اور انھوں نے ناولوں کے ذریعہ اپنی رایوں اور خیالات کا پرچار کیا، سماج سدھار کا کام کیا۔ تقریریں کیں، ارے سنگھڑ بیبیوں کے لیے ناولوں میں لباسوں کی ڈزائن تک چتر کر رکھ دیں۔ ناول کی تلنک کے ذریعہ ناول نگار کردار کے باطن میں جھانکتا ہے، انسانی عمل کے حقیقی سرچشموں کی تھاپ پاتا ہے۔ جن باتوں کو وہ حقیقی زندگی میں سمجھ نہیں پاتا انھیں افسانہ کی تخلیقی دنیا میں سمجھتا ہے۔ عام پسند لکھنے

والوں کو تو صرف اپنے خیالات پیش کرنے تھے، اور یہ وہی خیالات تھے جو سماج کے دقیانوسی طبقہ کو پسند آتے تھے اس طرح وہ سماجی شوئیزم کو پروان چڑھاتے تھے۔ ناول کے ذریعے جمود کو توڑنا، مسلمہ عقائد کو لٹا کرنا، خود اطمینانی کو ضرب لگانا، خلل پیدا کرنا، چونکانا، ہڑ بڑانا، ان کے دستور العمل میں نہیں تھا۔

ہر ناول ایک نئی کتاب ہوتی ہے۔ ایک نیا تخلیقی تجربہ ہوتا ہے۔ عام پسند لکھنے والے ایک ہی فارمولہ کے مطابق تمام ناولیں لکھتے تھے۔ اسی لیے ان کے لیے ناول نویسی ایک میکا کی عمل تھا۔ فن کار کے لیے ایک منظر تعمیر کرنا ایک واقعہ کی نفسیاتی گہرائیاں ناپنا، ایک موڈ، ایک کیفیت، ایک جذباتی فضا کو قلم بند کرنا، ایسے لفظ تلاش کرنا، جو ذہن میں حسی پیکروں کے دیے جلائیں، تصویروں کا نگار خانہ کھول دیں، معنی کے موتیوں سے فکر و نظر کو مالا مال کر دیں۔ ایک فن کار کے لیے یہ کام جگر خون کرنا ہے، لہو میں انگلیاں ڈبونا ہے۔ زخم دل جمع کرنا ہے، شب زندہ داری اور رہبانی ریاضت ہے۔

پھر فن کاری دل وجود کو چیرتی ہے۔ زندگی کے بنیادی المیوں کا عرفان حاصل کرتی ہے۔ درد مندی کے آداب سکھاتی ہے۔ اور ان سوالات کے روبرو لا کر کھڑا کر دیتی ہے جو مشقوں کی نبض کی دھڑکنوں کو بڑھا دیتے ہیں۔ اور جن سے نظام کائنات خلل پذیر ہوتا ہے۔

ان صفات کے بغیر فن کارانہ تخیل کی تشکیل نہیں ہوتی، ہاں نثر اور ماجرا نویس۔ اور تک بند پیدا ہوتے ہیں۔ ہمارے یہاں فن کار پیدا ہوئے لیکن افسانہ نگاری کی صورت میں۔ خود پریم چند کی ناول نگاری کا قد ان کی افسانہ نگاری کے سامنے چھوٹا ہے۔ عام پسند ناول سنجیدہ ادبی ناولوں کا ماڈل ہی سامنے رکھتا ہے لیکن فن کارانہ تخیل کی کمی کے سبب وہ ڈرامے کو میلو ڈراما۔ المیہ کو رقت انگیز، تعجب خیز کو سنسنی خیز اور طرہ بہ طرہ کو مستحکم خیز بنا دیتا ہے۔ اس معاملہ میں فن کارانہ تخیل بہت ہی مستعلیٰ نفیس اور چوکسانی کا حامل ہوتا ہے۔ ان لفظوں سے یہ نہ سمجھا جائے کہ یہ تخیل، اشرافیہ کی پاکیزگی اور نفسیات پسندی لیے ہوتا ہے۔ نہیں نہیں۔ وہ کافی بازاری بھی ہوتا ہے کیوں کہ ناول نگار کو شاعر کی مانند سیر گلزار کی مراعات حاصل نہیں ہوتیں۔ اسے تو گلی کوچوں، بازاروں اور کوٹھوں تک کی خبر رکھنی ہوتی ہے۔ یہ تو خیر زندگی کے مشاہدے کی بات ہوئی۔ فن کی سطح پر بات کریں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ بڑا ناول نگار آرٹ کی شخصیت کا مالک نہیں ہوتا۔ چنانچہ عام پسند ناول کی طرف بھی اس کا رویہ چھوٹی موٹی کا نہیں ہوتا۔ کیا دوستو و سکی کا جرم و سزا اپنی اصل میں قتل، خون تماش تفتیش اور سراغ رسانی کی کہانی نہیں ہے۔ دراصل ہائی آرٹ میں بھی پیروڈی اور نقل کی بہت گنجائش ہے۔ ایک نظر سے دیکھیے تو ہر ناول دوسرے ناول کے ماڈل پر ہی لکھا جاتا ہے۔ طبع زادگی کا ایسا تصور کہ اس میں نقل اور مشابہت کا شائبہ تک بھی نہ ہو ادب کی دنیا میں چلتا نہیں۔ شاید یہی سبب ہے کہ ان زبانوں میں اعلیٰ ناول کثیر تعداد میں لکھے گئے ہیں جن میں دوئم درجہ کے ناولوں کی روایت مضبوط ہو اور عام پسند ناولوں کے نمونے کم از کم ایک اچھی تحریر اور منمنگل خوبیوں کے سبب قدرے احترام کی نظر سے دیکھے جاتے ہوں۔ یعنی اگر تھ کر سنی کا نام، جس طرح جم اظہار اثر کا نام لیتے ہیں، اُس سے کچھ مختلف انداز سے لیا جاتا ہو۔ اعلیٰ تعلیم یافتہ معاشروں میں تحریر کا فن اتنا عام ہوتا ہے کہ

اچھے ڈھنگ سے لکھے ہوئے ناولوں کی وہاں کوئی کمی نہیں ہوتی۔ ان ناولوں کی ادبیت بھی اتنی نظر فریب ہوتی ہے کہ عام پڑھنے والوں کو وہ اچھے خاصے ادبی ناول معلوم ہوتے ہیں البتہ ذوقِ سلیم فوزا انگشت نمائی کر دیتا ہے کہ ان کی ادبیت اور ان کا آرٹ سب سطحی اور پُر فریب ہے۔ گویا ایک اچھے فن کارانہ ناول کو تو زبان کی چاشنی، اسلوب بیان کی شائستگی، اور ادبی رکھ رکھاؤ کی بھی بہت سی پُر فریب منزلوں سے گزر کر اپنی حقیقی تخیلی اور تخلیقی طاقت کا لوہا منوانا پڑتا ہے۔ حساس تنقیدی شعور ہی ان نزاکتوں کا پارکھ بن سکتا ہے۔ فن کی دنیا میں بھی ہزاروں نہنگوں کے منہ سے بچ کر نکلتا ہے تو قطرہ گوہر بنتا ہے۔ اسی لیے اعلیٰ فن پارے موتیوں ہی کی مانند کم یاب اور گراں قدر ہوتے ہیں۔

ہمارے یہاں افسانے لکھے گئے، ناول نہ لکھے گئے اس کی وجہ؟ ادب کے زاویہ سے دیکھیں تو شاید غزل کی مانند فکشن میں بھی ہم ریزہ خیالی کو زیادہ پسند کرتے ہوں۔ زندگی کی ایک مکمل تصویر کی بجائے اس کی مختلف جھلکیاں دکھانا ہمیں زیادہ پسند آتا ہو۔ لیکن یہ دلیل اطمینان بخش نہیں۔ ہمارے یہاں تاریخ، سوانح اور خطوط کے بہت اچھے باکمال نمونے ملتے ہیں جو ناول نویسی کی راہ ہموار کرتے ہیں۔ داستانوں کی بھی شاندار روایت رہی ہے۔ پھر عام پسند ناول تو ہزاروں کی تعداد میں لکھے گئے۔ ادب کی سطح پر اس سوال کا کوئی اطمینان بخش جواب نہیں ملتا۔

معاشرتی زاویہ سے سوچیں تو کہہ سکتے ہیں کہ ہمارے روایت پسند معاشرے نے ایسے کردار پیدا نہیں کیے جو انفرادیت کے حامل ہوں اور ناول وجود ہی میں بورژوا انفرادیت کی ترجمانی کرنے کے لیے آیا تھا۔ آوارہ گردی کے ناول بھی ایک فرد کی خارجی مہمات کی کہانی سناتے اور نفسیاتی ناول اس کے اندرونی ہیجانات کی ترجمانی کرتے۔ ہمارے عام پسند ناولوں میں انسانی رشتے بندھے ٹکے تھے۔ ان رشتوں کی آدرشی صورتیں بھی طے شدہ تھیں۔ اچھے شوہر اور گھٹے بیوی کے گنوں سے سب واقف تھے۔ گھڑ پن کے باوجود عورت کی، کسی عورت کی، یوں کہیے کہ ایک انفرادیت کی حامل عورت کی زندگی کیوں محرومیوں کی آماجگاہ اور المیہ کا شکار بنتی ہے، اس سمت ہماری روایت پسند فکر نے کبھی سوچنے کی کوشش نہ کی۔ ہم اس عقیدے کے پابند رہے کہ سلیقہ مندی سے زندگی پھولوں کی بیج بن سکتی ہے۔ تھوڑی بہت خوش حالی ہو، ذمہ داریوں کا احساس ہو، ایثار نفسی ہو تو بے شک بن سکتی ہے۔ بہت سے لوگوں کی ہمتی بھی ہے۔ لیکن کسی ایک جگہ پھولوں کی بیج میں سانپ کہاں سے سر اُٹھانے لگتا ہے، وہ کون سا اندرونی تشدد ہے، تاریک قوتیں ہیں جو حسین خوابوں کی کشتی کو چٹانوں سے ٹکرا کر پاش پاش کر دیتی ہیں، ان تجربات سے ہم نہیں گزرے گویا بڑی حد تک ہم آدرشی، رومانی اور جذباتی تھے۔ آدرش وادے ہمیں اصلاح پسند بنایا۔ ہم نے ایسی ناولیں لکھیں جو خوش حال زندگی کی جڑی بوٹیاں تھیں۔ سکھی گربست جیون کی کُنیاں تھیں۔ رومانیت نے نرم و نازک، کوئل کوئل، ستھرا ستھرا نوجوان تراشا۔ اسے ہر بُرائی کی جزا ساجی جبر میں نظر آئی۔ ترقی پسندی اور اشتراکیت نے خیر و شر کی اس شویت پر مہر تو شیق لگائی۔ ناول نگاروں کے ہاتھ سے وہ فرد پھر سے نکل گیا جس کی منفرد شخصیت خیر و شر کی رزم گاہ تھی۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ ہولناک

جرائم کو پالنے والا۔ اور بیواؤں اور عورتوں کے خلاف ہلاکتوں کو زور رکھنے والا اس مذہب زدہ دقیانوسی ہندوستانی سماج کے خلاف مکمل بغاوت کرنے والا ایک ہیرو ہمارا فلکشن پیدا نہ کر سکا۔ آدرش واد اور رومانیت نے ہمیں حقیقت سے آنکھیں چار کرنے کا موقع نہ دیا اور ناول نے تو حقیقت نگاری کی کوکھ ہی سے جنم لیا تھا۔ آدمی ناول لکھتا ہی اس لیے ہے کہ وہ حقیقت کی تہ کو پہنچ جائے۔ کیا یہ حقیقت نہیں کہ اردو افسانہ نے بھی اپنا فن کا رانہ مقام حقیقت نگاری کے ذریعہ ہی پایا۔ ورنہ رومانی افسانے ادب لطیف یا سوائے کچھ انشا پردازی کے اور تھے کیا۔

اور ہمارے معاشرے کا تیسرا عیب جذباتیت ہے۔ جذباتیت حقیقت کے عرفان کی راہ میں مانع ہوتی ہے۔ جذباتی آدمی عورت کو عورت کے طور پر ایک انسان کے طور پر دیکھ نہیں پاتا۔ وہ اسے دیوی بناتا ہے، پاکیزہ بناتا ہے اس کے حقیقی دکھ کو نہیں پہچانتا کیوں کہ ان آنسوؤں کو اس نے دیکھا ہی نہیں جو رات کی خموشیوں میں بہائے جاتے ہیں۔ اس لیے عورت کے دکھ کا اس کا تصور جذباتی ہے۔ غیر انسانی ہے، جھوٹا ہے، ہماری فلموں، ٹی وی سیریلوں اور ناولوں میں عورت کی پتا اتنی اذیت ناک اور تکلیف دہ ہے کہ اس کا نظارہ ناقابل برداشت ہو جاتا ہے۔ محرم کے ذاکروں کی طرح ان پیشہ دروں کا کام بھی لانا ہوتا ہے۔ رو کر آدمی محسوس کرتا ہے کہ وہ انسانیت کے غم میں شریک ہو گیا، رحم دل اور اچھا بن گیا۔ بعینہ اسی طرح کہ نماز پڑھ کر یا مندر جا کر آدمی سمجھتا ہے کہ وہ نیک بن گیا، اچھا بن گیا۔ کاش آدمی کا اچھا بننا اتنا آسان ہوتا۔ حقیقت میں نظر خواہر کا فریب نہیں کھاتی۔ رز میں نقابوں کے پیچھے عیار اور سفاک چہروں کو دیکھتی ہے۔ جذباتیت مکروہ چہروں پر رز میں نقاب ڈالتی ہے۔ ستم گر کا دل پلٹ کر کے اس کے تمام گناہوں کو آنسوؤں میں ڈبو دیتی ہے۔ جذباتیت ظالم کو اتنا ظالم بناتی ہے کہ وہ حیوان بن جاتا ہے۔ عیاشی کے خلاف لکچر پلانا ہے تو عیاشی کی ایسی تصویر پیش کرتی ہے جو کسی آدمی پر صادق نہیں آتی۔ ہماری فلموں میں شراب کا جام اسی کے ہاتھوں میں نظر آتا ہے جو قتل کرنے والا ہے، یا معصوم لڑکی سے زنا بالجبر۔ ان فلموں کو دیکھ کر غزل کی خمریات کے دفتر کو نذر آتش کرنے کو جی چاہتا ہے۔ ماں کی محبت کا وہ جذباتی بیان ہوتا ہے کہ ہر آدمی احساس گناہ میں مبتلا ہو جاتا ہے کہ اس نے اپنی ماں کو اس بے پناہ طریقہ سے کیوں نہ چاہا۔ بیٹے کی سعادت مندی کو دیکھ کر ہزاروں نوجوان خود کو لفظ محسوس کرنے لگتے ہیں کہ انھوں نے اپنے باپ کو کیوں احمق سمجھا جو کہ فی الحقیقت وہ تھا۔ ایسی آدرش تصویروں کا ایک رمزیہ بھی ہے کہ آدمی مکمل انسان کو دیکھ کر تسکین محسوس کرتا ہے کیوں کہ اسے پرستش کے لیے ایک اور بہت باتھ لگتا ہے۔ حقیقت نہیں آدرش اس کے لیے جینے کا سہارا بنتے ہیں۔ رومانی ذہن پھر خواب کی دنیاؤں میں جینے لگتا ہے۔

ہمارے یہاں ناول نہیں تو اس کا بد یہی سبب یہ ہے کہ ہمارے یہاں فن کار نہیں تھے۔ لکھاڑ تھے نثر تھے۔ انشا پرداز تھے، صحافی اور سدھارک وادی تھے، مولوی، مبلغ اور معلم اخلاق تھے ذہن نہیں تھے اسی لیے ہمارے افراد معاشرہ ہی کی مانند موروٹی تصور رات کی نرم نرم فضاؤں میں سانس لیتے تھے۔ حقیقت سے آنکھیں چار نہیں کرتے تھے، تجربات کو اپنی کھال پر نہیں جھیلے تھے، زندگی کا زہر نہیں پیتے تھے، آتش نوا کیسے بنتے جب کہ

نیل کنٹھ ہی نہیں بنے تھے کیوں کہ زندگی کے سمندر کو بلونے سے ڈراتے تھے۔ اردو نے فن کار اس وقت پیدا کیے جب افسانہ نگار حقیقت پسند بنا۔ پریم چند میں جیسے جیسے حقیقت نگاری کا عنصر بڑھتا گیا ان کے اندر کا فن کار توانا ہوتا گیا۔ منٹو اور بیدی میں حقیقت نگاری اپنے عروج پر پہنچی اسی لیے وہ ہمارے سب سے بڑے فن کار ہیں۔ کرشن چندر کے یہاں آدرش پسندی رومانیت، اور جذباتیت تینوں ان کی فن کارانہ تکمیل کی راہ میں حائل رہیں۔

مغرب میں ناول اس لیے پھلا پھولا کہ رینا ساں کے بعد مغرب کا معاشرہ زیادہ عقلیت پسند بنا اسی لیے حقیقت نگاری کا چلن ہوا۔ کلیسا کے زیر اثر جو ایک اجتماعی معاشرہ تھا وہ صنعتی تمدن اور بڑے شہروں میں دیہی آبادی کی منتقلی کے سبب بکھر گیا اور آدمی بطور ایک فرد کے اپنی شناخت قائم کرنے لگا۔ ناول نے اس شناخت کو قائم کرانے اور رومانوں کے ہیرو اور ہیروئن کی بجائے عام آدمی کی فردیت کا احترام کرنے کے کام کو آگے بڑھایا۔ آدمی اجتماعی آدرشوں کے لیے کھاد نہیں بلکہ اس کا اپنا ایک وجود، اپنی ایک زندگی ہے جسے وہ اپنے طور پر جینا چاہتا ہے۔ اس آدمی کی زندگی کے سفر کی آزمائشوں، مرحلوں، صحیح یا غلط فیصلوں، بنتے یا بگڑتے رشتوں، الجھنوں اور سماجی نشیب و فراز کی ہوش ربا کہانیاں ناول اور افسانے نے سنائیں۔ اردو میں حقیقت نگاری کی تیز دھوپ میں پک کر افسانہ اپنی پختگی، برنائی اور شباب کو پہنچا۔ اردو ناولوں نے حقیقت نگاری کے امکانات کو ابھی پورے طور پر کھنگالا بھی نہیں تھا کہ جدیدیت کے اسطوری اور علامتی تصورات کے سوکھے بادلوں تلے حقیقت نگاری کا سورج گہنا گیا۔ ناول اور افسانہ کے ترکیبی عناصر، مثلاً کہانی، پلاٹ، کردار، واقعہ نگاری، جزئیات نگاری، منظر نگاری، مکالمہ، تہذیبی آئینہ داری، نفسیاتی دروں بینی سب کچھ ملایا میٹ ہوا۔ علامت کا ایک چٹا فکشن کی بھاڑ کیا جمونکتا۔ دراصل جدید افسانہ کا پورا بحران حقیقت نگاری کی ذمہ داری قبول نہ کرنے کا نتیجہ تھا۔ حقیقت نگار فن کار پر پورے ایک دور کی زندگی اس کے روحانی بحران اور تہذیبی انتشار، بدلتی ہوئی اخلاقی قدروں، آزمائشوں سے گزرتے ہوئے انسانی رشتوں، تشدد، شقاوت، اور نا انصافی کی سر اٹھاتی تاریک قوتوں اور ٹکڑے ٹکڑے ہوتے ہوئے معاشرے اور پارہ پارہ ہوتی ہوئی انسانیت کی عکاسی، تفہیم اور شیرازہ بندی کی ذمہ داری عائد ہوتی ہے۔ وہ صحیح معنی میں اپنی ناولوں کے ذریعہ کائناتِ اصغر کی تخلیق کرتا ہے۔ حقیقت نگاری بلند حوصلہ فن کار کی طالب ہوتی ہے۔ ایک علامت کی انشا پردازانہ مینا کاری نے جس طرح ہمارے یہاں رومانیت اور جذباتیت کے دروازے کھول دیے ہیں۔ اس نے ناول نگاری کے امکانات بالکل ختم کر دیے۔ عظیم ناول کا کیا ذکر اب تو ناول لکھے ہی نہیں جاتے۔ قرۃ العین حیدر کی تخلیقات تو اردو ناول کے لائق و دق، اجاڑ اور بیابانی منظر نامے کی ویرانی کو شدید سے شدید تر کرتی ہیں۔ یہ دو چار چھینٹے تو اور آگ لگا دیتے ہیں۔

کہانیوں کا سراغ آپ لوگ کہانیوں، مذہبی حکایتوں، کلیدہ و دمنہ، ایسپ اور آڈیسی کی کہانیاں، ہتو پدیش، کتھامرت ساگر، جاتک کہانیاں اور الف لیلہ وغیرہ وغیرہ میں لگا سکتے ہیں۔ ناول میں کہانی کا عنصر ناول کو کہانیوں کے اس سرمایہ سے مشابہت بخشتا ہے۔ لیکن یہ سمجھنا کہ ناول ان کی ارتقائی شکل ہے غلط ہے۔ بقول

والٹر ایلن کے یہ بالکل ایسی ہی بات ہوگی کہ نیل گاڑی کو جدید موٹر کار کی ابتدائی شکل کہا جائے۔ داستانوں میں تو دل چسپی کا وہ عنصر بھی نہیں ہوتا جس کی ضامن کہانی ہوتی ہے۔ طلسم ہوش رُبا اور بوستان خیال میں طلسمات، اور لڑائیوں اور معاشقوں کا ایک جیسا ایک آہنگ اور تکرار کا مارا ہوا کارخانہ ہے جو صرف اسالیب بیان کی شعبہ دہ کے ذریعہ قاری کی توجہ کو گرویدہ رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ بطور قصہ کہانیوں کے ان داستانوں کا مرتبہ الف لیلہ اور کتھاسرت ساگر سے بہت کم ہے۔ کہانیاں بنانا کوئی آسان کام نہیں ہے۔ آپ اپنے بچوں کے سامنے کوئی کہانی کہنے کی کوشش کیجیے۔ دو منٹ میں ہی پتہ لگ جائے گا کہ شیطان کے یہ پُرکالے آپ کو کیسا مہابلی قسم کا مہابور سمجھ رہے ہیں۔ آپ کے لیے بہتر یہی ہے کہ بچوں کو ڈانٹ کر سلا دیں۔ اور پھر میز کے سامنے بیٹھ کر کہانی بغیر کا علامتی افسانہ مکمل کر لیں۔ کہانی کا آغاز درمیان اور انجام ہوتا ہے۔ کہانی ارتقا پذیر ہوتی ہے۔ حیرت اور تجسس کا عنصر رکھتی ہے۔ سبق آموز ہوتی ہے۔ فکر انگیز، دانش مندانہ، بصیرت افروز، ظریفانہ، نکتہ آفریں طنزیہ یا خوش طبع ہوتی ہے۔ زبان کے معاملہ میں کفایت شعاری اس کا دستور ہے۔ تکرار سے وہ گھبراتی ہے اور طول بیانی سے پرہیز کرتی ہے۔ چوسر، بکاچیو اور لافانیٹین کی کہانیاں ایسپ اور ہومر کی کہانیاں شیخ تنتر، ہتو پدیش، اور سنگھاسن بتیسی اور کتھاسرت ساگر اور الف لیلہ کی کہانیاں۔ جوامع الحکایات اور گلستاں اور بوستاں کی کہانیاں کہانی کی محولہ بالا تمام صفات کی حامل ہیں۔

لیکن داستانوں اور رومانوں میں کہانی کی یہ قسم نہیں ملے گی۔ اول تو ان میں کوئی ایک مرکزی کہانی تو ہوتی نہیں۔ دوئم ہیرو کو پیش آنے والے واقعات بھی باہم مل کر کسی کہانی کی نیو نہیں ڈالتے بلکہ ایک فارمولا کے تحت ہیرو کسی پری کی تلاش میں نکلتا ہے، طلسم میں گرفتار ہوتا ہے۔ اسم اعظم سے طلسم توڑتا ہے، پری کا وصال نصیب ہوتا ہے۔ اور پھر کسی دوسری مہم پر آگے نکل جاتا ہے۔ واقعات کی کڑیاں کہانی کو طول دیتی جاتی ہیں اور یہ سلسلہ کہانی کی ساخت یا ہیئت کی تشکیل کیے بغیر بڑھتا رہتا ہے۔ ان واقعات سے کوئی سبق، کوئی عبرت، کوئی بصیرت، کوئی دانش مندی، زندگی کی گتھی کا حل، یا کوئی جذباتی تسکین حاصل نہیں ہوتی۔ داستان میں جو کچھ مزا ہے وہ زبان کا ہے۔ جو بے دریغ لفظوں کا استعمال کرتی ہے۔ ذہن زبان کے نشار تلے گھٹن بھی محسوس کرتا ہے۔ اور مسحور بھی ہوتا جاتا ہے۔ زبان کا پورا استعمال اپنی طاقت، طلاقت، پھیلاؤ اور تلاطم خیزی کے ذریعہ ذہن کو مرعوب، مسحور اور مغلوب کرنے کا ہے۔ زبان کسی بھی سطح پر آپ کی دانشوری، فکر اور بصیرت کو اپیل نہیں کرتی۔ یعنی داستان میں نہ تو ایسے مراحل آتے ہیں جو آپ کی اخلاقی جس بیدار کریں۔ نہ زبان ماجرا نگاری میں ایسے پہلوؤں کا تذکرہ کرتی ہے جو اخلاقی، فلسفیانہ یا نفسیاتی فکر کو انگیز کریں۔ اسی لیے داستان کا مطالعہ زبان کے چٹخارے اور حیرت انگیز طلسماتی کارخانوں کے نشہ کے علاوہ کچھ نہیں ہوتا۔

چہار درویش کا معاملہ ان طویل داستانوں سے بالکل مختلف نوعیت کا ہے۔ اول تو اس میں مختلف کہانیاں ہیں اور ہر کہانی ان تمام صفات کی حامل ہیں جن کا ذکر اوپر ہوا۔ ہر کہانی دوسری سے مختلف ہے اور اس کا آغاز، درمیان اور انجام ہے۔ ہر کہانی ارتقا پذیر ہے۔ اور ترقی کی مختلف منزلیں حیرت اور تجسس کے جذبات

پر طے کرتی ہے۔ ہر کہانی سبق آموز ہے، بصیرت افروز ہے، زمانہ کے پست و بلند، تقدیر کی گردشوں کے المیوں اور طریقوں انسان کی ناعاقبت اندیشیوں، اور پاداشوں، انسانی حماقتوں، شرارتوں اور خیانتوں کی آئینہ دار ہے۔ اسی سبب سے اس کی زبان میں درویشانہ سادگی ہے، وہ ارضیت ہے جو زمانہ کے نشیب و فراز سے گزرنے والے شعور کا عطیہ ہے، وہ دانشمندی ہے جو پُرکھوں کے تجربات کا عرق بن کر رگوں میں دوڑتی ہے۔ اسی لیے میرامن اور دلی، اور جامع مسجد کی میڑھیاں، اور درویش، اور میر کی غزلوں کا لب و لہجہ، اور ٹھیٹ اُردو کا آب و رنگ سب مل کر اس اسلوب کی تشکیل کرتے ہیں جو آج بھی بے مثال ہے۔ چہاں درویش نے اُردو ناولوں کی تشکیل پر کیا اثرات ڈالے ہیں اس کا اندازہ کرنا ہو تو نذیر احمد کے ناول دیکھیے۔ پورا بیانیہ میرامن کی روایت کا ہے۔ وہی نکسالی اُردو، وہی روزمرہ، وہی ارضیت اور پھیلے ہوئے واقعات کو چند جملوں میں سمیٹنے کی غیر معمولی استعداد نذیر احمد ہی کا نہیں بلکہ مرزا رسوا سے لے کر قرۃ العین حیدر تک کا بیانیہ داستانوی خصوصیات کا حامل ہے۔ انتظار حسین کے ناول بھی اسی زمرے میں آتے ہیں۔ پریم چند اور عزیز احمد نے ناول کے بیانیہ کو حقیقت نگاری سے قریب کیا NARRATION کے ساتھ ساتھ DESCRIPTION کو بھی اپنایا۔ کردار کی نفسیاتی اور جذباتی زندگی کی عکاسی کی راہ کشادہ کی۔ گویا ناول کو ضرورت تھی اس زبان کی، اس لب و لہجہ اور اسلوب بیان کی، جو اس کی شناخت قائم کرے۔ یہ اسلوب ناول کو بہت مشکل سے حاصل ہوا اور ابھی اس اسلوب سے اس نے پورا کام بھی نہیں لیا تھا کہ اُردو میں جدیدیت نے افسانہ کو مار دیا اور ناول کے تمام مکانات ختم کر دیے۔

افسانہ کو کیسے مارا اس کا احوال بیان کرنے کے لیے کہانی کی کہانی پھر شروع سے بیان کرنی ہوگی۔ وقارِ نظم نے کہا اور طالب علمی کے زمانہ میں ان کا کہا ہمیں بہت پسند آیا تھا کہ افسانے تو دنیا کے چپے چپے پر بکھرے پڑے ہیں۔ کاش ایسا ہوتا۔ صحافی کے لیے یہ بات کبھی جاتی ہے کہ اس کے لیے اتنا کافی ہے کہ واقعہ رونما ہوا اور وہ وہاں موجود ہو۔ پھر وہ ہے اور اس کا ٹائپ رائٹر۔ کہانی تیار۔ آج کل خبروں کو دل چسپ کہانیوں کے روپ میں پیش کرنے کا دھیرہ صحافت میں عام ہے۔ بہت سے لکھنے والے تو یہی سمجھتے رہے کہ زبان کی چاشنی، طنز کی تلخی اور تلمک کی چالاکیوں سے روزمرہ کے ہر واقعہ کو افسانہ بنا سکتے ہیں۔ کرشن چندر اور احمد عباس کی سب سے بڑی کمزوری یہی صحافیانہ رویہ ہے۔ وہ افسانے تو لکھ لیتے ہیں۔ لیکن افسانوں میں کہانی کا عنصر بہت کمزور ہوتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ بہت سے لکھنے والوں کو کہانیاں سوچتی ہی نہیں۔ اسی لیے ان کے یہاں انشائیہ نگاری، شاعرانہ پن، میلوڈرامائیت، رومانیت، جذباتیت اور پلاٹ کے داؤ پیچ ملتے ہیں۔ ایسے افسانے نہیں ملتے جو دل چسپ اور معنی خیز کہانیوں کی ٹھوس بنیادوں پر قائم کیے گئے ہوں۔ منٹو نے جب کہا تھا کہ وہ افسانہ سے ہر غیر ضروری چیز کو منہا کر رہا ہے تو اس کا مطلب یہی تھا کہ اس کا پورا بار کہانی اٹھائے گی۔ اس کا ایک مطلب تو یہ ہوتا ہے کہ وہ خالص کہانی لکھنا چاہتا ہے اور صاف بات ہے کہ افسانہ کہانی سے کچھ زیادہ ہی ہوتا ہے۔ مثلاً اس میں سماجی اور تہذیبی عکاسی ہوتی ہے۔ منظر نگاری ہوتی ہے، نفسیاتی تجزیہ ہوتا ہے، غرض یہ کہ بہت کچھ ہوتا ہے، اس لیے منٹو کی

بات کو غلط معنی پہنانا بہت آسان ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ اس کے افسانے کے متعلق یہ بات کہی جاتی تھی کہ وہ افسانوں کا ڈھانچہ معلوم ہوتے ہیں۔ گویا کوئی دوسرا فن کار ہوتا تو ان پر گوشت پوست چڑھاتا۔ لیکن یہ بات درست نہیں سماجی اور تہذیبی رنگ آمیزی یعنی مقام اور میلو کی تصویر کشی کہانی کے بنیادی ڈھانچہ سے الگ نہیں ہوئی۔ چیخوف۔ موپاساں۔ جیمز جوائس۔ جان ایڈلنگ۔ ازاک سنگر کسی کی بھی کہانیاں لے لیجیے، تہذیبی فضا آفرینی کہانی کے ساتھ ساتھ چلتی ہے۔ مثلاً کردار گھر میں ہے تو فرنیچر کا بیان ہوتا ہے۔ باہر ہے تو دن اور موسم کا، کلب میں ہے یا شراب خانہ میں ہے تو وہاں کی فضا اور لوگوں کا، گویا سماجی اور تہذیبی نقش گری یا نفسیاتی دروں بینی کہانی سے الگ چیز نہیں ہے۔

بڑے افسانہ نگار کی اولین شناخت ہی یہ ہے کہ اسے کہانیاں سوچتی ہیں۔ ادب لطیف کے لکھنے والوں کو دیکھیے ل۔ احمد، نیاز فتحپوری، سجاد حیدر یلدرم سب رتوندے کے شکار ہیں۔ کہانیاں سوچتی ہی نہیں۔ دنیاے افسانہ میں اندھے حافظ جی کی طرح زبان کی قرأت پر روئیاں کما کھاتے ہیں۔ اعظم کریوں۔ سدرشن، سلطان حیدر جوش، سب کے سب پلاٹ کے افسانہ نگار ہیں۔ اور پلاٹ کا تعلق ڈرامے اور ناول سے زیادہ ہے افسانہ سے کم۔ افسانہ میں پلاٹ کا سہارا وہی لیتا ہے جو کہانی کہنے کی استعداد نہیں رکھتا۔ کہانی تو اسی طرح نشوونما پاتی ہے جیسے بیج میں سے درخت پھوٹتا ہے۔ پلاٹ کا سہارا وہی لیتا ہے جس کا تخیل کہانیاں ایجاد نہیں کر سکتا۔ کیوں کہ پلاٹ کے ذریعہ اتفاقات، حادثات، انہونی باتوں، سنسنی خیزی، اب کیا ہوگا والی حیرت زدگی کو داخل افسانہ کیا جاسکتا ہے۔ عام تفریحی کہانیاں عموماً پلاٹ کی ہی کہانیاں ہوتی ہیں۔ کہانی میں تخیل کی تخلیقی قوت کام کرتی ہے۔ پلاٹ اس صنعت گری، جوڑ توڑ اور چالاکیاں۔ اعظم کریوں، سدرشن، سلطان حیدر جوش، اختر انصاری، پریم چند سے اسی لیے چھوٹے ہیں کہ وہ پلاٹ پر زیادہ انحصار کرتے ہیں۔ پریم چند ہمارے سب سے بڑے افسانہ نگار ہیں کیونکہ انھیں بہت وافر تعداد میں کہانیاں سوچتی ہیں اور کہانی کو دل چسپ بنانے کے لیے انھیں پلاٹ کی ابلہ فریبوں کا سہارا نہیں لینا پڑتا۔ عصمت، منٹو، بیدی، اور غلام عباس کو بھی نت نئی، انوکھی اور معنی خیز کہانیاں وافر پیمانہ پر سوچتی ہیں۔ کرشن چندر کے پاس سڈول کہانیوں کی تعداد بہت کم ہے۔ انھیں تلک اور پلاٹ اور انشا پر وازی کی عشوہ فروشیوں کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ انور سجاد، اور بلراج میزا کو کس معنی میں ہم کہانی کار کہہ سکتے ہیں۔ ہاں انتظار حسین، قرۃ العین حیدر، سریندر پرکاش اور محمد منشا یاد کو کہانیاں سوچتی ہیں۔ نت نئی، انوکھی، نکتہ رس۔ لیکن ایسا لگتا ہے کہ حیدر اپنی کہانیوں کا اسٹاک خالی کر چکی ہیں۔ اور سریندر پرکاش کا منفرد تخیل، صحافت کی تاریک پرچھائیوں سے خود کو بچا نہیں پاتا۔ محمد منشا یاد پر قدرت بہت مہربان ہے۔ ان کے آسمان تخیل پر کہانیوں کے تارے ٹوٹتے ہی رہتے ہیں۔

اب پھر ذرا کہانی کی تاریخ کی طرف لوٹیں۔ کہانیوں کے جو ذخیرے دنیا کی زبانوں میں محفوظ ہیں وہ گن نام مصنفوں کے ہیں۔ جانوروں کی کہانیاں، دیووں، پریوں، اور جادو گروں کی کہانیاں، چیخ تہنہ سنگھارن بیسی بے تال پچھپی کتھا سرت ساگر، جاتک کہانیاں، الف لیلہ، شاہنامہ، مہا بھارت، آڈیسی، ایلید کی کہانیاں، یہ سب

کی سب لوک کہانیوں ہی کے روپ ہیں، جو مختلف زبانوں اور ملکوں میں سفر کرتے رہے ہیں۔ لیکن یہ سمجھنا کہ اجتماعی گیتوں کی مانند وہ اجتماعی تخیل کی تخلیق ہیں، سادہ لوحی ہوگا۔ گو ہم ان کے منفرد مصنفوں کے نام سے واقف نہیں لیکن بے شمار کہانیوں کی اٹھان، تہہ داری اور خوبصورتی بتاتی ہے کہ انھیں کسی ایک خلاق تخیل کا لمس چھو گیا ہے۔ یہ تخیل کس کا تھا ہم نہیں جانتے۔ ہم یہ باور کیے لیتے ہیں کہ ان کہانیوں میں مختلف لوگوں کے تخیل کی رنگ آمیزی ہوگی۔ لیکن ان کے ارتقا کی کسی منزل میں کسی ایک تخیل نے انھیں وہ کاٹ اور تہہ داری عطا کی ہے جو اپنی موجودہ شکل میں اس قدر لہجاتی ہے۔

کہانیوں کے ان دفاتر کے مصنفوں کے نام چاہے ہمیں معلوم نہ ہوں، وہ گمنام ہوں لیکن یہ باور کرنے کو جی نہیں چاہتا کہ وہ اجتماعی تخیل کی پیداوار ہیں۔ مو پاساں، چیخوف، جان ایڈلنگ، جاں چیور، ارنسٹ ہیمنگ وے، ازاک سنگر، پریم چند، بیدی، منٹو اور دنیا بھر کی زبانوں کے نامور افسانہ نگاروں کے متعلق یہ سوچئے کہ تاریخ میں ایک ایسا دن بھی آئے گا جب ان کے نام مٹ جائیں گے اور ان کے افسانے گم نام مصنفوں کے اجتماعی تخیل کی یادگار کے طور پر زندہ رہیں گے۔ ایسی بات پر یقین کرنے کو جی نہیں چاہتا تو ہم یہ بات کیوں نہ سوچیں کہ جن فن کاروں کے نام میں نے گنوائے ہیں ایسے خلاق فن کار زمانہ قدیم میں بھی خوبصورت کہانیوں کے طوطا مینا اڑایا کرتے تھے، چونکہ زمانہ تحریری نہیں بلکہ زبانی ادب کا تھا۔ فن کاروں کے نام مٹ گئے کارنامے سینہ بہ سینہ منقل ہوتے ہوتے بچ گئے۔

ادب کی زبانی روایت ORAL TRADITION ہو یا تحریری، قدیم ہو یا جدید، اجتماعی ہو یا انفرادی، مذہبی ہو یا سیکولر، نظم ہو یا نثر، کہانی ہمہ گیر ہمہ وقت اور ہمہ ادست طریقہ پر حاوی رہی ہے۔ افسانہ نگار ہو یا ناول نگار اگر اس کے ذہن کی مٹی سے کہانی کا بیج نہیں پھوٹتا تو افسانے میں تہذیبی چھتہ نہ ہوتی ہے نہ فلسفیانہ شمر آوری۔ کہانیاں سوچنے کے معنی ہیں زندگی کے تجربات کی تخیل کی سطح پر زیادہ معنی خیز، زیادہ جزرس اور زیادہ بصیرت افروز طریقہ پر باز آفرینی۔ اس باز آفرینی میں ہی وہ فنکارانہ بصیرت رہی ہوتی ہے جس کے بغیر زندگی کا تجربہ عبرت آموز تو ہو سکتا ہے لیکن بصیرت کے بغیر۔ صحافتی اور فطرت پسند ادب حقیقت کا ہو بہو عکس ہوتا ہے لیکن بصیرت کے بغیر۔ اسی بصیرت کی پیش کش کے لیے افسانہ نگار کہانی کے اساسی ڈھانچہ کو توڑے مردڑے بغیر، اس میں واقعات کو اس طرح ترتیب دیتا ہے کہ وہ کہانی میں رہی ہوئی معنویت کو زیادہ شفاف طریقہ پر نمایاں کریں اور فن کار کی اس بصیرت کو جو اس معنویت کی تھاپاتی ہے، پہلو دار طریقہ پر منکشف کریں۔ پلاٹ کی ذہانت آمیز تعمیر کے یہی معنی ہیں۔ پلاٹ کے ذریعہ کہانی کو حیرت ناک، استعجاب انگیز اور سنسنی خیز بنانا، اتفاقات، حادثات، اور سانحات کے ذریعہ کہانی کو ناقابل یقین واقعات سے جو جھل کرنا، گویا کہانی کے باریک دھاگے کو موٹے رستے میں بدلنا ہے۔ اسی لیے ناول کے لیے تیار ہوا نہیں بلکہ ڈھیلا ڈھالا پلاٹ زیادہ پسندیدہ شمار کیا گیا ہے۔ تیار ہوا پلاٹ عموماً سراغ رسانی کے ناولوں میں ہوتا ہے۔ ایسا ہی پلاٹ ناول کو ایک اکائی اور وحدت بخشتا ہے، تعمیر کا وہ چوکھاپن کہ ہر اینٹ دوسری پر سلیقہ سے جمی ہوتی ہے، لیکن دنیا کی بڑی ناولوں میں جنگل کا گھناپن ہوتا ہے جو اس

صنعت گری کو قریب پھٹکنے بھی نہیں دیتا جو کہانی کی سادگی کی قیمت پر پلاٹ کے تصنع کو راہ دیتی ہے۔
 ہمارے یہاں کہانی کا اعلیٰ ترین نمونہ بیدی کا افسانہ 'بھولا' ہے۔ یہاں کہانی ہی افسانہ بن گئی ہے۔ اور
 اگر بچوں کے سامنے بھولا کی کہانی بیان کرنی ہو تو بلا تکلف پورا افسانہ سنایا جاسکتا ہے۔ جو کچھ بھی افسانوی
 جزئیات، اور تہذیبی تفصیلات ہیں وہ کہانی کا ہی حصہ بن گئی ہیں۔

ایسا دوسرا افسانہ غلام عباس کا "ہم سائے" ہے۔ یہ اتنا نازک اور لطیف افسانہ ہے کہ افسانے کو کہانی
 سے الگ کرنا ہی مشکل ہے۔ افسانہ میں ایسا باریک اور نفسیاتی نکتہ بیان کیا گیا ہے جو محض کہانی بیان نہیں کر سکتی۔
 خود افسانہ ململ کی طرح اتنا نازک ہے کہ کہانی کے وزن کو برداشت نہیں کر سکتا۔ کہانی اس نیلے رنگ کی طرح جو
 شفاف ململ میں کہیں نظر آ جاتا ہے اپنی جھلک دکھا جاتی ہے۔

کہانی کو سمجھنا اور بے ساختگی سے پلاٹ میں بدل کر اسے پیچیدہ اور تہہ دار ناول کا روپ دینے کی سب
 سے اچھی مثال بیدی کا ناول "ایک چادر میلی سی" ہے۔ مس حیدر کا ثقافتی مواد اتنا گاڑھا اور تقدیر کی بازی گری کا
 کھیل اتنا پیچیدہ ہے کہ محض کہانی سے کام چل نہیں سکتا۔ ان کے یہاں ہر فرد ایک کہانی ہے جسے مس حیدر اور
 کاتب تقدیر دونوں مل کر حیرت ناک پلاٹ میں بدل دیتے ہیں۔ اور یہ تمام قصے کہانیاں اور پلاٹ مل کر مس حیدر
 کی ناول کا تانا بانا بنتے ہیں۔ ان کی ناول کہانی کی سادگی اور پلاٹ کی صنعت گری سب کچھ ہضم کر کے اپنے
 آرٹ کا کم، اپنے کرافٹ کا زیادہ اور اپنے حیرت ناک پھیلاؤ کا سب سے زیادہ لوہا منواتی ہے۔ ایک پیچیدہ
 پلاٹ کی تعمیر ان کے فن کا جزو لا ینفک ہے کیوں کہ ان کی ناولوں کی بنیادی تقسیم وقت کی شطرنج پر تقدیر کے سفاک
 اور ستم ظریف ہاتھوں کے ذریعہ انسانی کھ پٹلیوں کا کھیل ہے۔ کہاں کہاں رشتے جوڑے جاتے ہیں، کہاں اور
 کیسے رشتے ٹوٹتے ہیں۔ خاندانوں کا عروج و زوال تہذیبوں کا طلوع و غروب، دکھ سکھ کی دھوپ چھاؤں، المیوں
 کی تاریکیاں، طربیوں کی پھلجھڑیاں، واقعات جو تاریخ کی موجوں پر بہتے ہوئے حال کے ساحلوں سے ٹکراتے
 ہیں، حادثات جو انجانی، ان دیکھی قوتوں کی یاد دلاتے ہیں۔ ان سب کا بیان مکمل نہیں جب تک کہ ناول نگار
 پلاٹ کی حرکت پر اسی طرح قادر نہ ہو جس طرح قادر مطلق زندگی کے بہاؤ پر ہوتا ہے۔ لیکن پلاٹ پر اتنی
 زبردست دسترس کے باوجود مس حیدر کے ناول خاتمہ تک پہنچتے پہنچتے لڑکھڑانے لگتے ہیں۔ انھیں سمجھ میں نہیں آتا
 وہ اپنے کرداروں کا کیا کریں۔ جو کائنات اصغر انھوں نے تخلیق کی ہے اس کا کیا کریں۔ کبھی وہ تصوف کا سہارا
 لیتی ہیں۔ کبھی خرق عادات کا، کبھی مذہب کا، کبھی ناول کو اتنا الجھا دیتی ہیں کہ غیر دل چسپ بن جاتا ہے، کبھی
 کردار اتنے مصنوعی بن جاتے ہیں کہ ان میں دل چسپی ختم ہو جاتی ہے۔ لیکن وقت اور تقدیر کو اساس بنا کر جس
 نوع کی تہذیبی ناول وہ لکھتی ہیں، ان میں پلاٹ اور کرداروں کو معنی خیز انجام تک پہنچانا شاید ممکن نہ ہو۔ کچھ ناول
 ایسے بھی ہوتے ہیں جو فنی لحاظ سے مسلمہ ناولوں کے معیار پر پورے نہ اترنے کے باوجود ان سے بڑے ہوتے
 ہیں جیسے رومان رولاں کا ناول ژاں کرستوف یا وکٹر ہیوگو کے ناول۔ مس حیدر کے ناول بھی انہی معنی میں عظیم
 ہیں۔ ان میں عام دل چسپی کے ساتھ ساتھ فکر و فلسفہ کے لیے اتنا مواد ہوتا ہے، ان کا تاریخی تناظر، تہذیبی

پھیلاؤ، اور انسانی تماشہ کی رنگارنگ جھلکیوں کا ایسا جگمگاتا کارنیوال ہوتا ہے کہ انھیں عظیم ناول کہتے ہوئے کوئی جھجک نہیں ہوتی۔

اس کے برعکس حقیقت نگاری پلاٹ کی تعمیر میں کہانی کی سادگی کو برقرار رکھتی ہے۔ ایک اچھی ناول کو پڑھنے کے بعد یہ احساس نہیں ہوتا کہ ذہن واقعات کی چک پھیری میں چکر کھانے کے بعد گھمیریاں لے رہا ہے۔ احساس سکون کا ہوتا ہے جانے کوئی کہانی پڑھی ہی نہیں۔ ایسا لگتا ہے جانے زندگی موج صبا کی طرح پاس سے گزر گئی۔ اگرچہ غارت گل چیں سے بیقرار ہے تو صبا بیقرار گزری ہے۔ اور اسی میں آرٹ کی تاثیر رہی ہے۔ سادگی اور پرکاری برجستگی اور صنعت گری کی پوری داستان کہانی کے پلاٹ بننے کے باوجود کہانی کی سادگی برقرار رکھنے میں پنہاں ہے۔

شاعری اور افسانہ

بتخانہ چیر

وارث علوی



گجرات اردو سہ ماہیہ اکادمی، گاندھی نگر

شاعری اور افسانہ

محمود ہاشمی اپنے مضمون ”تخلیقی افسانہ کافن“ میں لکھتے ہیں:

”ادب یا لٹریچر یا آرٹ نام ہے شاعری، مصوری اور موسیقی کا۔ لیکن یہ افسانہ بیچارہ خواہ مخواہ گیہوں کے ساتھ گھن کی طرح ادب کے چکر میں پڑا ہوا ہے۔“
وہ آگے چل کر لکھتے ہیں:

”ادب اور شاعری کی تعریف کرتے ہوئے ہم جن عناصر پر توجہ دیتے ہیں ان میں رمز و کنایہ، سہل یا امیج وغیرہ کو زیادہ دخل ہے۔“

محمد ہاشمی پریم چند سے لے کر منٹو اور کرشن چندر تک کے تمام افسانوں کو غیر تخلیقی کہتے ہیں۔ ان کے نزدیک تخلیقی افسانہ اردو میں قرۃ العین حیدر سے شروع ہوتا ہے اور جو دوسرے لوگوں کے نام ان میں شامل کیے جاسکتے ہیں وہ ہیں سریندر پرکاش، عبداللہ حسین، بلراج میزا اور راج۔ ان فن کاروں کے سوا محمود ہاشمی کے الفاظ میں ”تمام اردو افسانہ (جسے کم از کم دوم یا سوم درجہ کی ہی تخلیق ہونا چاہیے تھا) فن اور تخلیق کے دائرے میں نہیں آتا۔ لہذا میں یہ استثنائے چند تمام اردو افسانے کی غیر ادبی اور غیر تخلیقی حیثیت کا ماتم کرتا ہوں۔“

وکنورین عہد کے جمال پرست ولیم پیسٹرنے کہا تھا کہ موسیقی تمام فنون میں اعلیٰ ترین فن ہے اور شاعری موسیقی کے مقام کو پہنچنے کی آرزو مند ہوتی ہے۔ کیا واقعی شاعری کا کمال یہ ہے کہ وہ سنگیت بن جائے؟ لفظ صوت اور صوت سُر بن جائے؟ کیا شاعری اتنی ہی تجریدی بننا چاہتی ہے جتنی کہ موسیقی؟ پھر شاعری میں امیجری کے ٹھوس پن اور تخصیص کے کیا معنی ہیں۔ لیکن چلیے میں یہ بات بھی تسلیم کر لیتا ہوں کہ شاعری جتنی کم تجریدی ہوگی موسیقی سے اتنی ہی کم تر ہوگی۔ یعنی موسیقی کی اعلیٰ سطح پر پہنچنے کے لیے شاعری کو اپنے کھر درے مواد کو کم سے کم کرنا پڑے گا۔ یہ وہ مواد ہے جو بیانیہ ماجرائی ڈرامائی، رزمیہ اور مفکرانہ شاعری میں زیادہ سے زیادہ ہوتا ہے۔ لیکن بعض جدید نقادوں کا تو یہ کہنا ہے کہ شاعری کو جو چیز موسیقی سے افضل تر فن بناتی ہے وہ اس کا دانشورانہ مظروف INTELLECTUAL CONTENT ہے۔ شاعری خیالات کو انگیز کرتی ہے اور فکر کو حرکت میں لاتی ہے۔ لطیف ترین غنائی شاعری بھی اس دانشورانہ مظروف سے محروم نہیں ہوتی اور شاعری کی دوسری قسمیں مثلاً بیانیہ یا ڈرامائی یا ماجرائی تو خاصا کھر در مواد لیے ہوتی ہیں۔ رزمیہ میں یہ مواد سب سے زیادہ پھیلا ہوا ہوتا ہے کیوں کہ رزمیہ کا کینواس بہت بڑا ہوتا ہے۔ اسی لیے مصوری اور موسیقی کے برابر شاعری کو پہنچانے کے لیے طویل نظموں تک کہ شاعری کے دائرے سے خارج کرنا پڑا۔ گویا ایسی نظم ہی شاعری قرار پائی جو مختصر ہو، غنائی ہو، امیجسٹ ہو اور

حیاتی ہو۔ شعر کو سنگیت یا شعر کو شعر محض بنانے کی یہ تمام کوششیں کتنی کامیاب اور ناکام ہوئیں اس کی بحث کا یہ موقع نہیں۔ لیکن یہ بات ظاہر ہے کہ شاعری کی کل کائنات ایسی لطیف ترین اور نازک ترین غنائی نظمیں نہیں ہیں۔ ایسی نظموں کو ہم بھی تو نغمہ ہی کہتے ہیں، کہتے ہیں گیت سنگیت بن گیا۔ نظم کیا ہے نگار خانہ ہے،۔ لیکن رہتی ہیں وہ نظمیں ہی کیوں کہ ان کا میڈیم الفاظ ہیں، آواز اور رنگ نہیں، اور کوئی بھی آرٹ اپنے میڈیم سے ماورا نہیں جاسکتا گو وہ اس کا ارتقا کر سکتا ہے۔ اور الفاظ ہیں تو ان کے حسی، جذباتی، فکری اور معنوی حوالا جات بھی ہوں گے۔ اس نظر سے آپ دیکھیں تو ایک غنائی نظم اور ایک ڈرامائی یا ماجرائی نظم میں فرق آرٹ کا نہیں بلکہ ڈسکورس کی نوعیت کا ہوگا۔ ڈسکورس ہونے کے ناتے ہر نظم آرٹ ہے چاہے وہ غنائی ہونے کے سبب موسیقی کے قریب ہو، امپچسٹ ہونے کے سبب مصوری کے قریب ہو، ڈرامائی ہونے کے سبب ڈرامے کے قریب ہو، اسی لیے شاعری کو موسیقی اور مصوری سے الگ کر کے ادب میں شامل کرتے ہیں کیوں کہ وہ لفظی فن ہے۔ ہم ادب کو فوک آرٹ سے بھی الگ کرتے ہیں کیوں کہ ادب فوک آرٹ کی مانند زبانی نہیں بلکہ تحریری فن ہے ظاہر ہے کہ تحریر بھی اتنی ہی بڑی ایجاد ہے جتنی کہ زبان، الفاظ تحریر میں آنے کے بعد زبردست انقلاب سے گذرتے ہیں۔ لٹریچر یا ادب اس طرح وہ لفظی بیان ہے جو تحریری ہو۔ تحریر بار بار نظروں سے گذرتی ہے اور اسی لیے لٹریچر مسلسل ذوق سلیم اور تنقید کی کسوٹی پر پرکھے جانے کے بعد ہمارے ادبی حافظہ، حواس اور شخصیت کا جزو بنتا ہے بہت سے ڈرامے ہوتے ہیں جو اسٹیج پر اچھے لگتے ہیں، کتاب میں اچھے نہیں لگتے ہم ان کے متعلق کہتے ہیں اچھا تھیٹر ہے، لیکن اچھا ڈراما نہیں۔ ڈراما وہی اچھا ہوتا ہے جو تحریر میں اچھا معلوم ہو۔ فلمی گیت ہم گنگنائے ہیں بہت پسند کرتے ہیں لیکن بطور لٹریچر کے ہم ان کے متعلق کوئی رائے نہیں دے سکتے کیوں کہ بطور لٹریچر کے، بطور ادبی گیتوں کے وہ ہماری نظروں کے سامنے سے نہیں گذرے۔ اس نظر سے آپ دیکھیں تو لٹریچر میں شاعری کے پہلو بہ پہلو، ڈراما بھی آتا ہے داستان اور رومان بھی، ناول اور افسانہ بھی۔ نشاۃ الثانیہ کے بعد مغرب جس عظیم انقلاب سے گذرا اس کی ایک علامت تو نثر کا حیران کن ارتقا ہے۔ کالج اور یونیورسٹیاں، سائنس اور فلسفہ عقلی اور انسانی علوم، طباعت، لائبریریاں اور صحافت، تھیٹر، ناول، افسانے اور مضامین، گویا زندگی کے ہر شعبہ میں نثر کا سیلاب آیا ہوا تھا۔ ہمارے یہاں بھی نثر کا صحیح معنی میں آغاز سرسید کی تحریک ہی سے ہوتا ہے۔ سرسید سے قبل تاریخ ادب صرف شعرا کے تذکروں تک محدود تھی جنہیں اب سوائے محققوں کے کوئی نہیں پڑھتا، ان میں البتہ آب حیات کا مقام استثنائی ہے کیوں کہ اپنی تخلیقی اور تخیلی نثر اور مرقع سازانہ واقعہ نگاری کے سبب آزاد کے نام کا جام شراب پیتے ہوئے کوئی شوخ طبع نثر اسے اردو ناول کا نقشِ اول کہہ سکتا ہے۔ جسے اردو کا دور نشاۃ الثانیہ کہا جاتا ہے وہ نثر کی گہما گہمی کا دور ہے۔ سرسید تحریک نے ایک نیا تعلیم یافتہ نڈل کلاس طبقہ پیدا کیا جس کے ذہنی تقاضے صرف شاعری تک محدود نہیں تھے، چنانچہ مضامین، انشائیے، تاریخ، سوانح، تنقید کے ساتھ ساتھ ناول اور افسانہ کا بھی عروج ہوا۔ غور طلب بات یہ ہے کہ ہمارے ملک کا یہ نیا نڈل کلاس طبقہ ذمہ توڑتے ہوئے جاگیردارانہ اور اشرافیہ طبقہ کے مقابلہ میں زیادہ باشعور، تعلیم یافتہ اور دانش مند تھا۔ وہ حالی اور شبلی کی تنقید، سوانح نگاری اور تاریخ کے پہلو بہ پہلو نذیر احمد، مرزا رسوا اور پریم چند کے ناول اور افسانے بھی پڑھتا

گو شروع میں ہمارے یہاں ناول اور افسانہ نیم تعلیم یافتہ پست مذاق لوگوں کی تفریح کا ذریعہ تھا کیونکہ متوسط طبقہ ہنوز پیدا نہیں ہوا تھا۔ تعلیم کے عام ہوتے ہی عام طبقہ کی ضرورتوں کے لیے عامیانہ اور مقبول عام ادب بھی پیدا ہونے لگا۔ اس سے ناول اور افسانہ پستی میں تو نہیں گرے لیکن ادبی ناول اور افسانہ کے متوازی مقبول عام ناول بھی چلنے لگے، بلکہ اتنے زیادہ چلنے لگے کہ ادبی ناول اور افسانہ پھر ایک زیادہ باشعور طبقہ تک محدود ہو گیا۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد جدیدیت کی تحریک کے ساتھ ہمارے یہاں تعلیمی نظام کا زوال بھی ہوا اور طالب علموں کا نیا طبقہ نہ صرف عالمی ادب سے بے بہرہ ہوتا گیا بلکہ اپنی زبان کے کلاسیکی ادب سے بھی اسکی علیک سلیک گا ہے ما ہے سررا ہے رہ گئی ایسی صورت میں تجرباتی اور علامتی افسانہ کا خود افسانہ نگار اور قاری کے لیے فیشن پرستی بن جانا قرین قیاس ہے کہ دونوں کا ذہن ادبی روایت کی تربیت سے محروم رہا ہے۔ ناول، افسانہ اور نظم تینوں کی دگرگوں حالت اور غزل کی مقبولیت اجتہاد کی علامت ہے یا انحطاط کی؟

خن گسٹری کی معذرت کے ساتھ کہنے کا مطلب یہ کہ اب انسان کی تہذیبی زندگی پر شاعری کی وہ مطلق العنان حکمرانی نہیں رہی جو پہلے تھی۔ ان بیانیہ شعری اضاف کو جنہیں شاعری سنبھال نہیں سکتی تھی، نثر نے اپنا لیا اور اس طرح داستان، ناول اور افسانہ کے روپ میں اپنے تخلیقی فارم پروان چڑھائے۔ ناول اور افسانہ کے فارم ایسے تھے کہ انھیں تاریخ، سوانح، خودنوشت یا داستانوں اور خطوط کے بیوے سے نکل کر اپنی الگ فن کارانہ شناخت قائم کرتے کرتے ایک کافی عرصہ لگ گیا۔ ابھی بھی ناول کے فارم کے متعلق کہا جاتا ہے کہ وہ دھندلا دھندلا AMORPHOUS ہے۔ لیکن یہ اس کا نقص نہیں اس کی طاقت ہے۔ اسی سبب سے ہر ناول اسم با مسمیٰ یعنی نیا اور نادر ہے اور کسی دوسرے ناول سے مماثل نہیں۔ اس میں شک نہیں کہ کلاسیکی شاعری کا نظم و ضبط مذاق خن کی تربیت کا ضامن ہوتا ہے، اور ایک ہوش مند قاری قواعد و عروض، فصاحت و بلاغت اور زبان و بیان کے نکات سے نچوٹی واقف ہوتا ہے۔ لیکن کلاسیکیت کے زوال اور جدیدیت کے آغاز کے ساتھ شعروادب کی پرکھ کے پیمانے بھی بدل گئے۔ نظم آزاد کے بعد عروض کی وہ اہمیت نہیں رہی جو پہلے تھی اور جدید شاعری کے اظہار کے نئے اسالیب، ڈکشن، شہریت، ارضیت نے صحت زبان کے ہمارے سکتہ بند تصوف رات کو از کار رفت کر دیا ہے۔ اشرافیہ مذاق خن الفاظ و محاورات اور تراکیب و قوافی کی فقیہانہ موشگافیوں میں اتنا قید تھا اور غزل کی روایت کا اس قدر پروردہ کہ نثر تو کیا خود نظم شاعری کے اظہار و اسالیب اس کی کسوٹی پر پرکھے نہیں جاسکتے تھے۔ ظاہر ہے ناول اور افسانہ کا قاری اشرافیہ کے مقابلے میں زیادہ جمہوری ذہن رکھتا تھا۔ ناول اور افسانہ کی تحسین بھی زبان اور بیان کے دائرے میں رہ کر ممکن نہیں تھی بلکہ اکثر اوقات تو زبان اور بیان اس کے مسائل سلجھاتے کم اور الجھاتے زیادہ تھے کہ نیاز فتح پوری، سجاد حیدر یلدرم، ل۔ احمد اور خواجہ محمد شفیع اپنی شاعرانہ یا بامحاورہ یا نکسالی اردو کے باوصف قاری کو تشنہ چھوڑتے تھے۔ کیوں کہ ان کا افسانہ افسانہ نگاری کے دوسرے لوازمات یعنی کردار نگار، واقعہ نگاری، منظر نگاری، انفسیاتی دروں بینی وغیرہ پورا کرنے سے قاصر تھا۔ گویا جدید قاری نثر کا پروردہ ہونے کے سبب ذوق ادب کے لیے صحت زبان سے زیادہ بے شارفی، نفسیاتی، فلسفیانہ، اخلاقی اور معاشرتی پہلوؤں کو بھی اپنے ذہن میں جگہ دیتا تھا۔ جدید افسانہ کی

تنقید کا محض لسانیاتی یا ساختیاتی بن جانے کا مطلب ہے ماہریت کا اشرافیہ طبقہ پیدا کرنا جو جدید ادب کے جمہوری عمل کے سراسر منافی ہے۔ کوئی بھی ایک تنقیدی طریقہ کار اس بات کا دعویٰ نہیں ہو سکتا کہ تنقید کی اصل کسوٹی اسی کے قبضہ میں ہے۔

ایک طرف محمود ہاشمی ہیں جن کا کہنا یہ ہے کہ اگر افسانہ میں شاعری کے خواص پیدا ہو جائیں تو افسانہ آرٹ بن جاتا ہے اس کی مثال وہ قرۃ العین حیدر سے دیتے ہیں اور ان کے ایک نہایت کمزور افسانے کیکنس لینڈ پر اسی نوع کی مینا کاری کرتے ہیں جیسے کہ وہ صلاح الدین پرویز کے ناولوں پر کرتے آئے ہیں۔ فاروقی جو مس حیدر کے آرٹ کے بہت قائل نہیں بات ذرا مختلف ڈھنگ سے کہتے ہیں ان کا کہنا ہے کہ نثر شاعری کے خواص پیدا کر ہی نہیں سکتی۔ افسانہ کو شاعری بننے کی کوشش کرنی ہی نہیں چاہیے۔ یہاں تک تو بات مناسب تھی لیکن یہ بات ایک نامناسب قضیہ کو ثابت کرنے کے لیے لکھی گئی تھی اور وہ یہ تھا کہ افسانہ کو اپنا کم تر تخلیقی مقام قبول کر لینا چاہیے۔ دونوں احباب اس حقیقت سے آنکھیں چار نہیں کر پاتے کہ دور جدید میں شاعری کا دائرہ محدود ہو گیا ہے اور وہ انسان کے اُن متشوع اور رنگارنگ تجربات کا احاطہ نہیں کر پاتی جن کا عکس ہمیں فکشن کی دنیا میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ پچھلے ڈھائی سو سال سے مغربی ادب پر ناول کی حکمرانی رہی ہے۔ دور جدید میں موسیقی کی روح اس قدر بدل گئی ہے کہ اس میں سے نفسی کا عنصر بدستور کم ہوتا گیا ہے تو پھر شاعری کا تو کہنا ہی کیا جو ایک لفظی گفتگو ہے۔ مخالف غنائیت رجحان دراصل اس میلان کو شدید تر کرنے ہی کی کوشش ہے جو شاعری کے آہنگ کو سنگیت سے دور اور گفتگو سے قریب تر کرنے کی طرف مائل رہا ہے۔ جدید شاعری آہنگ کی کیف آفرینی یا پتو بسس کو ”شاعری بطور ساحری“ یا ”لفظ بطور منتر“ کے عہد یعنی PRIMITIVISM کا ورثہ سمجھتا ہے اور گفتگو کو گیت سنگیت سے دور رکھنا چاہتا ہے کہ جدید پر آشوب دور میں فریاد کی کوئی لے نہیں رہی چنانچہ دنیا بھر کی شاعری میں بڑے شہروں کی زندگی کی ترجمانی کے لیے آہنگ، لب و لہجہ، ڈکشن اور اظہار کو زیادہ سے زیادہ نثری اظہار کے قریب لانے کی کوشش کی گئی ہے۔ لیکن شاعری کو نثریت سے بچانے کے لیے ایک نیا آہنگ پیدا کیا گیا ہے۔ بادلیر اور ایلٹ کا ایک بڑا کارنامہ یہی ہے کہ ایک نے پیرس اور دوسرے نے لندن جیسے جدید صنعتی شہروں کے شب و روز کے تجربات کے بیان کے لیے ایک ایسا اسلوب اور آہنگ ایجاد کیا جس نے صنعتی تمدن میں ایک نئی قسم کی غنائی شاعری کے امکانات پیدا کیے۔

ناول کا خام مواد جو زندگی اور فرد کی داخلی اور خارجی دنیا سے مراد ہے اس قدر پھیلا ہوا، گڈمڈ، منتشر، بد صورت، بد ہیئت نراہی اور تخلیق فن کے مقصد کے لیے ناکارہ ہے کہ ناول نگار انتخاب، تطہیر، اجمال، مرقع سازی، اشاریت، رمز و کنایہ اور اظہار بیان کے تخلیقی پیرایوں سے کام نہ لے تو مواد فارم کو پاش پاش کر دے۔ ناول اور افسانہ وہ فریم ہے جس کے اندر ہم زندگی کی تصویر کو زیادہ معنی خیز، بصیرت افروز اور نشاط انگیز طریقہ سے دیکھ سکتے ہیں۔ اس فریم کو بنانے میں کتنا آرٹ صرف ہوا ہے اس کا ہمیں احساس بھی نہیں ہوتا کیوں کہ ہماری نظریں ہمیشہ تصویر پر مرکوز رہتی ہیں۔ ناول کا آرٹ زندگی کو فطرت سے الگ کرتا ہے اور اس خوف سے کہ کہیں زندگی آرٹ کا

جزو بن کر آرٹی فیشیل نہ بن جائے، اسے آرٹ سے الگ کر کے پھر فطرت کا جزو بناتا ہے۔ اسی لیے ایک اچھے ناول اور افسانے میں فن کارانہ تعمیر زندگی کی فطری نشوونما کی حریف نہیں، حلیف ہوتی ہے۔ ناول میں زندگی جنگل کی طرح پھیلتی ہے اور ناول کا فن اس پھیلاؤ کو روکتا نہیں، صرف کتر بیونت کے ذریعہ قابو میں رکھتا ہے، محض اسلوب اور آرٹ کی خاطر کوئی ناول نہیں پڑھتا، گو کارگر اسلوب اور دیدہ ورفن کارانہ سوجھ بوجھ کے بغیر کوئی ناول لکھا بھی نہیں جاسکتا۔ ناول کا آرٹ دریا آشام ہے۔ یا جوج ماجوج کی طرح ناول نگار زندگی کے اتھاہ پانیوں کو پی جاتا ہے۔ یہی قلم آشامی اس کے تخیل کو سیراب اور شاداب رکھتی ہے۔ اس کے برعکس شاعر کے لیے کسی ایک خیال کسی ایک ازم، اظہار کے کسی ایک رسمہ انداز کا اسیر ہو کر بھی اچھی شاعری کیے جانا اتنا مشکل نہیں۔ شاعری میں طرز بیان ایک ہی موضوع کو نئے انداز سے پیش کر سکتا ہے افسانہ اور ناول میں طرز بیان کی اسی لیے اتنی اہمیت نہیں کہ ہر افسانہ اپنی داخلی اور خارجی ساخت میں، محراب و طاق اور درو دیوار کی بناوٹ میں، اپنے فن تعمیر میں دوسرے افسانے سے مختلف ہوتا ہے۔

افسانہ کا حقیقت پسند بیان یہ بھی۔ پریم چند، بیدی، منٹو، عصمت اور کرشن چندر کا بیان یہ بھی..... تخلیقی اظہار کے ان پیرایوں کا استعمال کرتا رہا ہے جو مثلاً تشبیہ و استعارہ، رمز و کنایہ، اور امیج اور سہیل کی صورت شاعری کے پجاری نقادوں کے بقول شاعری کی دسترس میں رہے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو مثلاً افسانہ میں موسم کا بیان موسم کی اخباری رپورٹ بنتا، گھر کا بیان کارپوریشن کے سروے آفیسر کی رپورٹ، ریشمی ملبوس کا بیان بزاز کی لمن ترانی اور بدن کی گولائیوں اور خطوط کا ذکر ANATOMY کا سبق۔ زبان کی اس کاروباری اور اصطلاحاتی یعنی غیر تخیلی سطح سے بلند ہونے کے لیے ہی افسانوی بیان تخیل کے پر لگا کر اڑتا ہے اور یہ پروبال عبارت ہیں استعارہ اور تشبیہ، علامت اور امیج سے، اور یہ عناصر جنہیں شاعری کی بلا شرکت غیرے مملکت قرار دیا جاتا ہے۔ دراصل اظہار کے وہ ذرائع ہیں، جن کے وسیلے سے تخلیقی تخیل نظم اور نثر میں اپنے عالم خیال کو عالم تمثال میں بدلتا ہے۔ استعارہ اور تشبیہ تو تخلیقی تخیل کی وہ صفات ہیں جو اس کی ذات سے الگ نہیں۔ خیال فن کار کے ذہن میں استعارے ہی کے پیکر میں جلوہ افروز ہوتا ہے۔ زبان کے بغیر خیال کا وجود ممکن نہیں۔ تحت لسانی سطح پر خیالات محض وابے یا دھندلے احساسات ہوتے ہیں تو اگر خیال اور زبان کا رشتہ روح و جسم کا رشتہ ہے تو ذرا دیکھیے کہ خود زبان کی ساخت ہی اپنی اصل اور اپنی فطرت میں استعاراتی اور علامتی ہے۔ لفظ شے کی علامت ہی ہے۔ میں جب گھوڑا کہتا ہوں تو میرے منہ سے لفظ ہی نکلتا ہے، گھوڑا دھڑکتا ہوا باہر نہیں آتا۔ ذہن میں تو پوری کائنات بسی ہوئی ہے۔ ان الفاظ کے ذریعے جو اشیا کا اسم ہیں، ان بندشوں کے ذریعہ جو خارجی اور داخلی فیوینا کا امیج ہیں۔ دماوند اور قفقاز اور ہمالہ سب ذہن کے منظر نامہ میں ویسے ہی موجود ہیں جیسے خارجی دنیا میں۔ یہ میرا اندرونی جغرافیہ اتنا ہی حقیقی ہے جتنا خارجی حقائق۔ اور یہ سب کچھ زبان کا کرشمہ ہے اور زبان ہی شاعر اور افسانہ نگار کا میڈیم ہے۔ تخلیقی تخیل زبان کی کرشمہ سازیوں کو اعجاز میں بدلتا ہے اور تخلیقی تخیل افسانہ نگار کے پاس بھی اتنا ہی ہوتا ہے جتنا شاعر کے پاس۔ حماتہ خواں اور داستان سرا دونوں کے منہ سے الفاظ ہی نکلتے ہیں لیکن سامعین تو ایک انوکھی، انجانی، عجیب و غریب خوبصورت

دنیا میں پہنچ جاتے ہیں۔ صفحہ قرطاس پر تو سیاہ الفاظ ہی بکھرے ہوتے ہیں جن پر آنکھیں پھرتی رہتی ہیں لیکن ذہن تو کبھی گاؤں کے گلیاروں میں گھومتا ہے کبھی محل سراؤں اور گھر وندوں میں حقیقت کو آرٹ میں منتقل کرنے، ایک تخلیقی کائنات کو تخلیق کرنے، ذوق کو ایک تجربہ میں شریک کرنے، پانچوں حواس کو انگیز کرنے، جذبات میں لرزشیں پیدا کرنے، مختصر یہ کہ جمالیاتی عمل کے ذریعہ قاری کے ذہن کو مسرت و بصیرت کے خزانوں سے مالا مال کرنے کے لیے شاعر افسانہ نگار اور ڈراما نگار تینوں تخلیقی تخیل ہی کا استعمال کرتے ہیں۔ چوں کہ تینوں کا دائرہ کار الگ الگ ہے، اس لیے تینوں کا طریقہ کار بھی الگ الگ ہے۔ ہمیں تینوں کے فرق کو شناخت کرنا چاہیے اور تینوں کے دائرہ کار کی حدود میں ان کے طریقہ کار کی خصوصیات پر نظر رکھنی چاہیے کسی چیز کا دوسرے سے مختلف ہونا اس کے کمتر ہونے کی دلیل نہیں ہے۔ عورت مرد سے مختلف ہے اس لیے یہ سمجھنا کہ وہ کمتر ہے مردانہ پندار کی علامت ہے۔ نثر میں استعارہ عموماً مرد کے سینہ کی مانند سپاٹ ہوتا ہے اور نظم میں عورت کے سینہ کی مانند ابھرا ہوا۔ مرد کو چوڑا سپاٹ سینہ ہی زیب دیتا ہے اور عورت کو ابھرا ہوا یہ کہنا کہ شاعری کی مانند نثر کے پاس استعارے کا ابھار نہیں مضحکہ خیز بات ہے۔ سینہ زوری مرد اور عورت دونوں میں ہے لیکن نثر اور نظم کی مانند ایک کا حسن چوڑا چکلا دوسرے کا حسن گول مٹول، عورت کے لیے داڑھی مونچھ کتنا بڑا عیب ہے۔ جب کہ یہی عیب مردانہ حسن کی علامت بن جاتا ہے۔ نظم کے رخسار بھی صاف شفاف اور چمک دار ہوتے ہیں۔ نظریں پھسلتی چلی جاتی ہیں۔ ذہن تال دینے لگتا ہے اور لہو گنگنانے لگتا ہے۔ اسی لیے نظم حشو و زوائد، خس و خاشاک اور ان جھاڑیوں کو جو نظم کے بیج سے نہیں پھوٹیں بلکہ غیر قدرتی طریقہ پر آگ آئی ہیں، برداشت نہیں کرتی۔ اجمال اور ابہام اس کے حسن کی نشانیاں ہیں۔ اس کا پورا طریقہ کار حقائق سے بلند ہو کر تجرید، تعمیم اور آفاقیت کی فضاؤں میں بلند پروازی کا ہے۔ افسانہ تجرید نہیں تنزیل ہے۔ خیال سے حقیقت کی طرف نزول ہے۔ اسی لیے تو ایک معنی میں وہ تمثیل اور تجسیم بھی ہے۔ خیال کی تجسیم محسوس حقیقت ہیں۔ یہ نزول ہے عالم خیال سے عالم مثال کی طرف۔ غالب کے الفاظ میں کہیں تو لطافت سے کثافت کی طرف، جو ہر آئینہ سے زنگار کی طرف حشو و زوائد جو جزئیات نگاری کی شکل میں ہمارے سامنے آتے ہیں، افسانوی تخلیق کا اتنا ہی ناگزیر حصہ ہیں جتنا بچہ کی پیدائش کے وقت خون اور پانی کا بہنا یہی تو بچہ کی تولید کی ضروریات ہیں۔ دیکھا صرف یہی جاتا ہے کہ خون بہت نہ بہہ جائے۔ جزئیات اور تفصیلات کی افراط و تفریط افسانہ کا عیب ہے۔ اسی لیے ہم افسانہ، ناول اور ڈرامے کی تنقید میں اجمال و ابہام پر زور نہیں دیتے بلکہ ان کی جگہ کفایت شعاری کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ نثری اسلوب، شعری اسلوب کی مانند مبہم نہیں وضاحتی ہوتا ہے۔ وہ تفصیلات و جزئیات، تمثیلات اور تشبیہات سے گھبراتا نہیں لیکن ان کا کفایت شعارانہ استعمال حسن کی دلیل ہے۔ بالکل مردی داڑھی مونچھ کی مانند، کہ یہ تو اس کی شناخت اور شخصیت کا فطری جزو ہیں، لیکن انھیں تراشنا پڑتا ہے۔ کبھی کبھی تو مرد کی شخصیت میں اتنی صلابت ہوتی ہے کہ جنگل کی طرح بڑھی ہوئی داڑھی بھی بارعب اور پر وقار معلوم ہوتی ہے۔ اسی لیے آپ ناول کی تنقید میں ایسے خیالات سے بھی دوچار ہوں گے کہ مثلاً دنیا کی بڑی ناولیں جنگل کی طرح پھیلتی ہیں۔ ان میں آرٹئی ناولوں کی تراش خراش اور چمن بندی نہیں، بلکہ ان کا حسن پھیلتے ہوئے جنگلوں کا مہیب اور

پُر اسرار حسن ہے۔ بیانیہ یہاں آرٹ کی حنا بندی کا کام نہیں کرتا۔ استعاروں کے نگین سے نہیں کھیلتا علامتوں کے نگینے نہیں ٹانکتا۔ بلکہ آبشار کی مانند گرتا ہے زبان کا لاکھوں ٹن پانی گر جتا ہوا، نرم و نازک پھوارا اڑاتا دھنک کے رنگ بکھیرتا، وادی کو صاف و عفاف جھیلوں میں بدلتا، جنگل کی پُر پیچ ندیوں کی مانند، بہتا، تاریخ اور تہذیب اور تمدن کو اپنی باہوں میں لیتا ہوا، ہمیں حیرت زدہ اور ششدر چھوڑ جاتا ہے۔ رزمیہ نظموں اور رزمیہ ناولوں کا یہی اسلوب ہے۔ نالسنائی کے جنگ اور امن سے لے کر مارکویز کے ONE HUNDRED YEARS OF SOLITUDE میں بیانیہ کا یہی روپ ہے۔ نالسنائی، بالزاک اور ڈکنس میں زبان کے تخلیقی استعمال کا مطالعہ اس طرح نہیں طے کیا جاتا جس طرح ننھی مٹی غنائی نظموں یا مختصر علامتی افسانوں میں کیا جاتا ہے۔ ہمیں یہ دیکھنا ہوگا کہ انھوں نے کون سی قسم کے ناول لکھے ہیں اور ان ناولوں کے لیے مناسب ترین اور موزوں ترین اسلوب کون سا ہے۔

میرے نزدیک شاعری اور افسانہ دونوں تخلیقی تخیل کے اظہار کے ذریعے ہیں۔ اس تخیل نے جہاں بڑی شاعری تخلیق کی ہے وہیں بڑے افسانے بھی تخلیق کیے ہیں۔ دنیا کی بڑی شاعری ہمیشہ افسانوی رہی ہے۔ شاعر داستان طراز بھی تھا اور اسطور ساز بھی اور شاعرانہ تخیل اور اسطور سازانہ تخیل کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ دنیا کی عظیم ترین نظمیں یا تو رزمیہ ہیں یا بیانیہ جو اساطیر تاریخ، ذلت کتھاؤں، داستانوں، قصوں، کہانیوں اور حکایتوں کا بیان ہیں۔

ہومر کی آڈیسی اور ایلیدہ نہ صرف اول تا آخر مہم سازی اور جنگ کی داستانیں ہیں بلکہ آڈیسی کی تو پوری تلک اور پورافنی خاک کہ جدید ناول کی طرز کا ہے کہ کہانی بیچ میں سے شروع ہوتی ہے اور پھر پیچھے اور آگے کی طرف بڑھتی ہے۔ یورپ کی تمام رزمیہ نظموں کی یہی کیفیت ہے وہ سورماؤں کی مہمات، شجاعت، محبت اور جنگوں کی داستانیں سناتی ہیں ملٹن کی نظم ”فردوس گم گشتہ“ پہلا تحریری رزمیہ ہے اور وہ بھی سقوط آدم اور اس کی نجات کا انجیلی قصہ بیان کرتی ہے۔ تمثیلی نظمیں یعنی ALLEGORY بھی بنیادی طور پر بیانیہ نظمیں ہوتی ہیں اور اساطیر اور قصوں کے ذریعہ اخلاقی رومانی یا مابعد الطبیعیاتی نکات کا بیان کرتی ہیں اسپنسر کی فیری کوئین میں قصہ گوئی کے لوازمات کا پورا اہتمام ملتا ہے اور اس کی مرقع سازی تو جدید افسانے کی طرز کی معلوم ہوتی ہے۔ چاسر کی نظم تو ہے ہی کہانیوں کا مجموعہ اور چاسر سے بڑا کہانی کار کون ہوا ہے۔ اس کی کردار نگاری، جزئیات نگاری، ظرافت اور انسان دوستی پر تو نقد اس طرح لکھتے ہیں کہ گویا وہ کوئی ہم عصر افسانہ نگار ہو۔

مغرب کا دوسرا بڑا کارنامہ ڈراما ہے۔ شعری ڈرامے میں شاعرانہ تخیل اور ڈرامائی تخیل کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ ڈراموں میں اکثر کہانیاں تاریخ یا رومانی یا داستانوں کے دفاتر سے مستعار ہوتی ہیں۔ اس طرح شاعری ڈراما اور افسانہ تینوں ایک ہو جاتے ہیں۔

مشرق میں شاہنامہ، رامائن اور مہابھارت ہیں جن کا موضوع اسطورہ کہانیاں ہیں۔ پھر مثنویاں ہیں۔ جو عشقیہ اور تاریخی داستانوں پر مبنی ہیں۔ عطار، سنائی اور رومی کی صوفیانہ مثنویوں میں تمثیلی حکایات کی افراط ہے۔

کہنے کا مطلب یہ کہ ان تمام کارناموں کو دیکھ کر یہ کہنا بھی مشکل ہو جاتا ہے کہ ان کے لکھنے والے بنیادی طور پر قصہ گو تھے جنہوں نے نثر کی بجائے نظم کا اسلوب اپنایا۔ بات کا یہ انداز آپ کو پسند نہ ہو تو یوں کہہ لیجیے کہ نثری قصے کہانیوں سے پہلے اور ان کے بہت بعد تک شاعری کا ایک وافر حصہ داستان گوئی پر مشتمل تھا۔

کارلج کیٹس، بارن، شیلی آرنلڈ، مینی سین، براوننگ کے یہاں ایسی بہت سی نظمیں ہیں جن میں کہانیوں اور قصوں کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ ہندوستان کی ان علاقائی زبانوں میں جن میں غزل کا رواج اُردو کی مانند غائبانہ نہیں آج بھی ماجرائی نظمیں شاعری کا اہم حصہ ہیں۔

شاعری اور افسانہ جب متوازی خطوط پر حرکت کرتے ہوں تو ایک کی دوسرے پر برتری کی بات سرے سے بے معنی ہے۔ قصہ گوئی نے بعد میں چل کر نظم کی بجائے نثر کو ذریعہ اظہار بنایا تو کیا یہ کہا جائے گا کہ اس نے ایک مضبوط ذریعہ چھوڑ کر کمزور ذریعہ اپنایا؟ میرا خیال یہ ہے کہ جب نظم کا رواج کم ہوا اور نثر بدلے ہوئے حالات میں زیادہ پیچیدہ، زیادہ گہرے اور زیادہ تجزیاتی اور عقلی کارنامے پیش کرنے کے قابل ہوئی تو شاعری نے ایسے بہت سے کام جو وہ کیا کرتی تھی نثر کے حوالے کر دیے۔ بیانیہ وسیلہ اظہار اب نظم کے اختیار سے نکل کر نثر کے پاس آ گیا۔ نثری ذرائع لکھے جانے لگے اور نثری داستانوں کو بھی فروغ ہوا۔ جس قسم کا بیانیہ ناول میں پروان چڑھا وہ شاعری کی حدود میں ممکن نہیں تھا۔ ناول رزمیہ کا قائم مقام بنا، اور رزمیہ شاعر کا تخیل اور اس کی قوت بیان دوسرے روپ میں ناول کے کینو اس پر اپنے تخلیقی معجزے دکھانے لگے۔ ناول دراصل وہی کام کر رہا ہے جو کسی زمانے میں رزمیہ شاعری کیا کرتی تھی۔ مغربی تمدن کی مانند مغربی ادب کی بھی یہ بڑی خصوصیت رہی ہے کہ وہاں نشاۃ الثانیہ کا عمل تمدنی اور ادبی سطح پر مسلسل جاری رہا ہے اور وہ لوگ دیے سے دیا جلاتے رہے ہیں۔ وقت کی تبدیلی کے ساتھ جب رزمیہ اور بیانیہ شاعری کا زوال شروع ہو گیا تو اظہار کے ان وسائل کو نثر نے اپنا لیا اور اسی سبب سے مغرب میں ناول کی ایک ایسی ہی توانا روایت قائم ہو گئی جو کسی زمانے میں بیانیہ شاعری کی تھی۔ شاعری بیانیہ کو ترک یا کم کرنے کے بعد زیادہ سے زیادہ شخصی غنائی، پیچیدہ اور تہہ دار بنتی گئی۔

ناول بھی چوں کہ بورژوا انفرادیت پسندی کے ساتھ ساتھ وجود میں آیا اس لیے اس کا سروکار فرد کے ظاہری اور عملی کارناموں کی بجائے اس کی انفرادی اور باطنی شخصیت کی پیچیدگی اور تہہ داری اور جذباتی اور اخلاقی شگفتوں سے زیادہ تھا۔ چوں کہ فرد اپنی شخصیت سماج ہی میں رہ کر پاتا تھا اس لیے معاشرتی اور طبقاتی پس منظر، اپنی تمام تہذیبی نیکیوں اور تمدنی وسعتوں کے ساتھ ناول کے مواد کا اہم عنصر ٹھہرا۔ باطنی اور خارجی زندگی کی ان تمام تصویروں میں رنگ بھرنے کے لیے ناول نے تکنک اور اسالیب کے ایسے پیچیدہ اجتہادات اور تجربات روا رکھے جو شاعری کے پابند اور بندھے نکلے نظام میں شاید ممکن نہیں تھے اور صرف نثر ہی ان کی مکمل ہو سکتی تھی۔ اسی طرح نثر نے اپنی ضرورت اور ناگزیریت منوائی، اور رزمیہ نظم جو اپنا تاریخی رول ادا کرنے کے بعد ایک عہد کے ساتھ ختم ہو رہی تھی، اس سے بیانیہ وسیلہ کو لے کر ناول میں محفوظ کر لیا۔ ناول کا بیانیہ، رزمیہ نظم سے بھی زیادہ دُور رس اور جزدس ہے اور زبان کا جیسا رنگارنگ پہلو دار اور خلا قانہ استعمال ناول نے کیا ہے اگر وہ شاعری سے بہتر نہیں تو

کتر بھی نہیں۔

سوال یہ ہے کہ کیا تخلیقی نثر نے زبان کے خلا قانہ استعمال کے لیے وہی ہتھ کنڈے اپنائے جو شاعری کے تصرف میں تھے؟ یہ سوال اس لیے اہم ہے کہ شاعری کے پرستار کہتے ہیں کہ نثر میں شاعری کے ہتھ کنڈوں کا استعمال بہت کارآمد اور ثمر آور ثابت نہیں ہوتا۔ صاف بات ہے کہ اگر استعارہ اور تشبیہ نثر میں وہ جادو نہیں جگاتے جو نظم میں جگاتے ہیں تو ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہوں گے کہ نثر کا تخلیقی کردار اتنا لچکدار نہیں جتنا شاعری کا ہے نثر میں زبان کا استعاراتی ہ اور علامتی استعمال اگر کمزور ہے تو وہ شاعری کے مقابلہ میں کم تر درجہ کی چیز ہے۔

اس سوال کا سیدھا سا جواب یہ ہے کہ اگر ہم بدلے ہوئے روپ کو بگڑے ہوئے روپ سمجھنے کی بد عادت ترک کر دیں، یا اس بات پر غیر عقلی اصرار نہ کریں کہ نثر بھی استعارے کا ویسا ہی استعمال کرے جیسا کہ نظم میں ہوتا ہے تو ہم آسانی سے یہ بات دیکھ سکیں گے کہ نثر نے بدلے ہوئے روپ میں ان تمام خرابوں کا کامیابی سے استعمال کیا ہے جو شاعری کے تصرف میں تھے اور جو خرابے اس کے لیے کارگر ثابت نہ ہو سکتے تھے انھیں ترک کر کے ان کی جگہ نئے وسائل اظہار ایجاد کیے ہیں۔ تخلیقی نثر کا ارتقا چوں کہ شاعری کے سینکڑوں سال بعد ہوا اس لیے نثر نے کم و بیش شاعری کے تمام حربے مستعار لیے۔ حد تو یہ ہے کہ منقہ اور مسجع نثر تک کے تجربات کیے گئے۔ شاعری کے تمام صنائع لفظی اور معنوی کا استعمال کیا گیا۔ ہماری قدیم داستانوں میں تو استعارات کی افراط ہے۔ فارسی اضافتوں کے ساتھ تراکیب اور بندشوں کی بھی افراط ہے، وقت گزرنے کے ساتھ ان میں سے اکثر چیزیں متروک ہوئیں۔ لیکن بہت سی چیزیں رہ گئیں مثلاً تجنیس، استعارہ اور تشبیہ کہ وہ تخلیق اور تخیل دونوں کے تصرف میں تھے اور وہ ناول اور نثری ذرائع کے اسالیب کے لیے بھی کارآمد تھے۔ جہاں نثر نے شاعری کے بہت سے ہتھ کنڈوں کو ترک کیا وہاں اپنے بہت سے ہتھ کنڈے ایجاد بھی کیے۔ اگر نہ کرتی تو زبان کا تخلیقی استعمال کیسے ہوتا؟

ناول اور افسانہ میں زبان کی مختلف سطحیں دیکھی جاسکتی ہیں۔ کبھی زبان حد درجہ شاعرانہ ہوتی ہے کبھی نثری کبھی کھروری بنتی ہے کبھی نازک اور لطیف۔ کبھی زمین کے قریب رہتی ہے کبھی تخیل کے پر لگا کر اڑتی ہے۔ کبھی اس کا رنگ طنز ہے اور مزاحیہ ہوتا ہے کبھی غنائی اور کیف آور، افسانوی بیانیہ میں یہ طاقت ہوتی ہے کہ تاریخی، دستاویزی اور صحافتی سطح سے لے کر فلسفیانہ غنائی اور تجریدی سطح کی انتہائی بلندیوں کو چھو سکے۔

شاعری میں زبان فوراً توجہ کو اپنی طرف منعطف کرتی ہے اس لیے ہم اس سے پہلی ہی نظر میں آشنا ہو جاتے ہیں جب کہ ناول اور افسانہ میں زبان توجہ ان اشیاء کی طرف منعطف کرتی ہے جن کا وہ بیان کرتی ہے لیکن زبان کا یہ استعمال بھی اگر تخلیقی اور فن کارانہ نہ ہو تو اشیاء کا بیان صحافتی بن جائے۔ افسانہ ہم اشیاء کا صحافتی علم حاصل کرنے کے لیے نہیں پڑھتے بلکہ اس جمالیاتی مسرت کے لیے پڑھتے ہیں جو فن میں میڈیم کے تخلیقی استعمال کے بغیر ممکن ہی نہیں۔ مثلاً افسانہ میں اگر کسی شہر کا بیان کیا گیا ہے تو ہماری دل چسپی فی نفسہ اس شہر میں نہیں ہوتی کہ شہر کے محقق تو ہم سفر ناموں یا ٹورسٹ گائیڈ کے ذریعہ بہتر طور پر معلومات فراہم کر سکتے ہیں، بلکہ ہماری دل چسپی کا مرکز شہر کی اس تصویر کشی میں ہوتا ہے جو افسانوی بیانیہ کے ذریعہ وجود میں آئی ہے۔ بیانیہ اگر ناقص ہے تو

شہر کا بیان اکثر سفر ناموں کی طرح اکتا دینے والا بنتا ہے۔ بیانیہ جب شہر کی تاثراتی تصویروں کو لفظی پیکروں اور استعاروں میں ڈھالتا ہے تو شہر کا بیان تخیلی اور تخلیقی بنتا ہے ورنہ محض صحافتی یا سیاحتی رپورٹنگ کی سطح پر رہتا ہے۔ شہر کی فضاؤں اور کیفیتوں کو لفظی پیکروں میں ڈھالنے کا کام بیانیہ کر ہی نہیں سکتا اگر وہ زبان کی مرقع سازی اور امیج سازی کی مخفی قوتوں سے واقف نہ ہو۔ بیانیہ کے ذریعہ ہم شہر میں گم ہو جاتے ہیں اور ہماری یہ گم شدگی ہمیں بیانیہ اور اس کے لسانی حربوں دونوں سے بے خبر کر دیتی ہے۔ گم شدگی افسانہ کا سب سے بڑا وصف ہے کہ ہم کہتے بھی ہیں اور چاہتے بھی ہیں کہ افسانوی کی دنیا میں کھو جائیں۔ زبان اگر اپنی عشوہ فروشیاں کرنے لگے تو یہ گم شدگی ممکن نہ ہو۔ ناول اور افسانوں کے خوبصورت حصوں کو ہم بار بار پڑھتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ ہم نہ صرف خوبصورت مناظر کا لطف بار بار لینا چاہتے ہیں بلکہ زبان اور اسلوب کے اس آہنگ کو جس پر ہم بہتے چلے گئے تھے، اب زیادہ ہوش مندی سے شعوری گرفت میں لینا چاہتے ہیں تاکہ منظر کے حسن کے ساتھ ساتھ ہم زبان کے حسن کو بھی دیکھ سکیں۔ یہ جان سکیں کہ الفاظ کیسا جادو جگاتے ہیں اور چھوٹے بڑے جملے کیسے آہستہ خرامی اور تیز رفتاری سے ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے متوازی خطوط پر چلتے ہوئے، تشبیہوں اور استعاروں کے پیچوں میں الجھے ہوئے، تاثراتی تصویروں کا ایوان سجادیتے ہیں اس وقت ہمیں پتہ چلتا ہے کہ اس تصویر کو جس میں ہم چشم زون میں گم ہو جاتے ہیں، بنانے میں فن کار نے کیسا خون جگر صرف کیا ہے، دنیائے افسانہ کی سادہ کار تصویریں کیسی فن کارانہ پرکاری سے بنائی ہوئی ہیں اس کا علم حاصل کرنے کے لیے ان مضامین اور کتابوں کو دیکھیے جو فلائیر کی زبان اور اسلوب کے تجزیاتی مطالعے پیش کرتے ہیں اور خاطر نشان رہے کہ موپاساں فلائیر ہی کا شاگرد تھا اور یہ بات مجھے پھر سے یاد دلانے دیجیے کہ ایڈرا پاؤنڈ نے آخر کیوں کہا تھا کہ فلائیر اور موپاساں کی نثر کو پڑھیں بغیر دور جدید میں شاعری کرنا ممکن نہیں۔ ڈرتا ہوں کہ میری یہ بات کہیں آپ کو ادنیٰ چونچلا معلوم نہ ہو، لیکن یہ حقیقت ہے کہ جیمز آسٹن کی ناولوں کو میں شاعری کی طرح بار بار پڑھتا رہا ہوں، اور اس کشش میں اس کی دنیائے افسانہ کے آب و رنگ کا بھی اتنا ہی حصہ ہے جتنا کہ اس کی زبان کے آہنگ کا، اور اس کی زبان کے آہنگ اور جملوں کے چچ و خم پر میں اتنا ہی جھومتا ہوں جتنا اہل ذوق کسی مغنی کی مرکیوں پر، پڑھتے پڑھتے جب آپ کا سینہ کیف و سرور سے لبریز ہو جائے اور آپ کتاب بند کر کے بے سافہ عیش عیش پکاراٹھیں، اس وقت زبان شہریت کی سرحدوں کو چھوٹنے لگتی ہے۔ نثر کا یہ کارنامہ اس وقت معجزہ معلوم ہوتا ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ نثر شاعری کے عروسی آہنگ کی سحرکاری سے محروم ہے۔

اور یہاں یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ اعلیٰ ترین شاعری میں آرٹ کی محسوس ڈیزائن واضح نہیں ہوتی۔ کیٹس کی ODE TO AUTUMN کا جادو تو یہی ہے کہ فن کارانہ تخیل اس حقیقت میں گم ہے جس کا وہ مشاہدہ کر رہا ہے۔ فن کار کی آنکھ اور خزاں کے بیچ آرٹ کا بھی پردہ حائل نہیں۔ شاید اور مشہود کی اس وحدت کو حاصل کرنے کے لیے زبان اور اسلوب تخیل کی آگ میں پک کر ایک ایسا باریک کانچ بن جاتے ہیں جو CONTACT LENS کی مانند محسوس تک نہیں ہوتا۔ تخلیقی تخیل کے اسی مقام پر آگبینہ تندی صہبا سے

پگھلتا ہے اور وحشت کا خیال آتے ہی صحرا جلنے لگتا ہے۔ کیا یہ مقامات افسانہ کو حاصل نہیں؟۔ فلا بیر کا ناولٹ نومبر، موپاساں کا افسانہ چاندنی، جو اُس کی کہانی THE DEAD پڑھیے، ایک میں خزاں کا، دوسرے میں چاندنی رات کا، اور تیسرے میں برف باری کے مناظر دیکھیے۔ افسانے کا تو پورا آرٹ اسی غیر شخصی تصویر کشی کا آرٹ ہے جس میں فن اور فن کار ہر چند کہیں کہے نہیں ہے کہ مقام میں نظر آتے ہیں فن کار خدا کی مانند ہر جگہ موجود ہوتا ہے لیکن کہیں دکھائی نہیں دیتا فن موجود ہوتا ہے الفاظ کا سنگیت لیے، تشبیہوں کا نگار خانہ لیے، امیج اور استعاروں کے چمک دار موتیوں سے جگمگاتا ہوا۔ لیکن فن کا پورا جادو اس ظلم خانہ حیرت کی تشکیل میں صرف ہوتا ہے جو عبارت ہے دنیائے افسانہ سے، جو ہماری تمھاری دنیا ہونے کے باوجود دنیا کم اور آرٹ کی جادو نگری زیادہ ہے۔

اور گہری نظر سے دیکھیں تو افسانوی طریقہ کار شاعرانہ طریقہ کار سے بہت زیادہ مختلف بھی نہیں۔ شاعری میں بھی جب آہنگ الفاظ کی معنویت پر غالب آتا ہے، تو ہم صرف آوازیں سنتے ہیں اشیا کو دیکھ نہیں پاتے یہ شاعری کا عیب ہے، حسن نہیں۔ بڑا شاعر وہی ہوتا ہے جو آوازوں کے HYPNOTIC عنصر کو قابو میں رکھتا ہے۔ اسی لیے شاعری میں حسی پیکر سازی کا عمل نثر کے عمل سے بہت مختلف ہے شاعری اور نثر دونوں میں استعاروں کی بھرمار اور صفات کی افراط سے امیج دب جاتا ہے۔ صاف ستھرے نکھرے ہوئے امیج کے لیے صاف ستھری ٹکھری، حرکی اور حاضراتی زبان بہت ضروری ہے۔ شاعری سے بہت سی مثالیں ایسی دی جاسکتی ہیں جس میں امیج سازی کے لیے زبان کے نثری ڈھانچے کو ترجیح دی گئی ہے تاکہ پیچیدہ تراکیب اور استعارے، اور بلند آہنگی توجہ کو امیج سے ہٹانے نہ پائے اور امیج حواس کو براہ راست بیدار کر سکے۔ مثلاً پٹکھڑی اک گلاب کی سی ہے، رات بھر شمع سر کو دھنتی رہی بام و ذر خاموشی کے بوجھ سے چور، ان کا آنچل ہے کہ رخسار کہ پیراہن ہے۔ جانے اس زلف کی موبوم گھنی چھاؤں میں، کلی کا تنھا سادل خون ہو گیا غم سے، چمن سے روتا ہوا موسم بہار گیا۔ ایسا سنا تا کہ اپنا نام یاد آتا نہیں۔ ایسی اور بھی بہت سی مثالیں ہیں۔ آپ یہ نہ سمجھیے کہ میں لفظی تراکیب اور بندشوں کو امیج سازی کی روح کے خلاف سمجھتا ہوں۔ لیکن جہاں امیج ہوگا وہاں زبان کے دوسرے عناصر لفظی تراکیب کے اغراق کو معتدل بھی بنا دیں گے۔ بیانیہ مثنویوں میں منظر نگاری تصویر کشی اور جذبات نگاری کی مثالوں پر غور کریں تب بھی یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ایسے مقامات میں بیانیہ پیچیدہ تہہ دار غنائی شاعری کے ابہام کی بجائے صاف شفاف اور کھلے پھیلاؤ کو زیادہ روا رکھتا ہے۔ یعنی اشعار ایسے اجمال کو جو کڑی بندشوں کا زائیدہ ہو اور جس کے سبب نظر زبان کی بندشوں پر اٹک جائے اور امیج زبان یا لفظوں کی آوازوں میں الجھ جائے روا نہیں رکھتے۔ جب شاعری تک نقالی کے لیے بیانیہ کو زبان کی صنعت گری سے پاک رکھتی ہے اور اس پر آہنگ، اجمال، ابہام، ترصیع اور تجرید کو غالب آنے نہیں دیتی تو افسانہ کہ جس کا پورا آرٹ ہی ”دکھانے“ کا آرٹ ہے اگر زبان کی صنعت گری اور عشوہ فروش اور ادابندی سے احتراز کرے اور تصویر کشی اور امیج سازی کے چوکھے اور براہ راست طریقے اپنائے، تو اس پر یہ الزام کہ وہ زبان کا تخلیقی استعمال نہیں کرتا وہی لوگ لگا سکتے ہیں جن کا زبان کے تخلیقی استعمال کا تصور مضمون آفرینی، صنعت گری یا

الفاظ کی معنی آفرینی تک محدود ہے۔

ناول اور افسانہ کی انسان دوستی، عام انسان کے سماجی، اخلاقی اور نفسیاتی مسائل میں گہری ہمدردانہ دل چسپی انسان کو فطرت کے منطقہ سے اٹھا کر آرٹ کے منطقہ میں رکھ کر اس کے مسائل کا ایسا مطالعہ جو نئے علوم اور عقل و خرد کی روشنی میں کیا گیا ہو اور جو انسانی تفہیم کی نئی راہیں کشادہ کرتا ہو، اور ان لوگوں کو فکر کا محور بناتا ہو جنہیں ہم زندگی میں کوئی اہمیت نہیں دیتے، انیسویں اور بیسویں صدی کے نثری ادب کا اتنا بڑا کارنامہ ہے جس کی مثال تاریخ ادب میں نہیں ملتی۔ شاعری میں بھی چوں کہ نثر کا عنصر، جتنا کہ ہم سمجھتے ہیں اس سے کہیں زیادہ ہوتا ہے یہ عنصر نثری اصناف سے اثرات قبول کرتا رہا اور شاعری کا سفر تخلیقی اُنا کے اثبات کی بجائے گرد و پیش کی عام وسیع انسانی دنیا میں اُنا کے بتدریج استغراق کا عمل بن گیا۔ جدید ادب کلاسیکی ادب سے اس معنی میں مختلف ہے کہ کلاسیکی ادب ایک بنی بنائی دنیا میں، جس میں تعینات کی سمتیں متعین تھیں اور اقدار و روایات کے سہارے حاصل تھے، انسان کا مطالعہ زیادہ فکری استقامت اور نظریاتی وثوق سے کر سکتا تھا۔ اسی لیے کلاسیکی دور میں اصنافِ سخن کو زیادہ پاکداری اور اعتبار حاصل تھا۔ جدید ادب اس انسان کا مطالعہ کرتا ہے جو وقت کی آندھیوں کے خلاف مسلسل پیکار میں ہے ایک ایسا تیز و تند بہاؤ جس پر اسے کوئی قابو نہیں اور جو اسے انجانی اُن دیکھی سمتوں کی طرف بہائے لیے جاتا ہے۔ اقدار اور روایات کے انہدام کی گرو میں لپٹا ہوا، حقیقتات کے سرمایہ سے عاری، وہ ایسے دور ابتلا اور بحرانی عہد میں سانس لیتا ہے جس کے تھیسز سے سلینی استاد کی مانند سبق آموز بھی نہیں رہے۔ اس دور ابتلا کو ایک اخلاقی سمت دینے کا پورا بار اب ادب پر آ گیا ہے۔ اسی لیے ادب کی جنگ ادیب مذہبی جوش و خروش سے لڑتے ہیں۔ ادب جراحاتِ دل کا درماں بھی ہے اور ظلم جبر و تشدد اور شر کی طاقتوں کے خلاف شمشیر برہنہ بھی۔ ایک ایسے دور میں جب کہ مذہب خود طاقت، اقتدار، استیصال اور شر پسند سیاست کے ہاتھ کا گندہ ہتھیار بن گیا ہے، انسان کو ایک نیا اخلاقی وجود دینے، اسے انسانی الم ناکیوں کا شاہد بنا کر اسے بدھ کی کرونا اور یسوع کی درد مندی عطا کرنے کا کام ادب ہی کر رہا ہے۔ یہی آج کے دور میں ادب کا سب سے بڑا اخلاقی اور سماجی عمل ہے۔ قومی، وطنی، ریاستی اور مذہبی مفادات سے بلند اُٹھ کر ناول اور افسانہ نے انسان دوستی کی اس روایت کو قائم کیا ہے جو تخلیقی اُنا کی شکار شاعری بھی نہ کر سکی کیوں کہ شاعری بہت آسانی سے حب الوطنی ملت پرستی، قومیت، مذہبیت، اور سیاست کا شکار ہوتی رہی وجہ یہ تھی کہ شاعری میں رہا ہوا خطابت، جذباتیت، زورِ کلام، زورِ بیان جوش و خروش اور اشتعال انگیزی کا عنصر ہر نوع کے شو و نرم کے کام بہت آسانی سے لگ سکتا تھا۔ جب آپ افسانہ لکھنے کی نانی پر لکھتے ہوں، ہولی اور رانو پر لکھتے ہوں، بھڑوے، رنڈی، موچی اور بھنگی پر لکھتے ہوں، بھولا، بابو اور آلیو رنوسٹ پر لکھتے ہوں، ایک بڈھا اور بڈھا گوریو پر لکھتے ہوں، ایما بوارڈی اور اینا کاری نینا پر لکھتے ہوں تو بتائیے کون سے شو و نرم کو خطابت کے تھن کا دودھ پلائیں گے۔؟

در اصل ناول اور افسانہ کا سب سے بڑا کارنامہ یہی ہے کہ اس نے ایک جمہوری ذہن، انسان دوست نقطہ نظر اور درد مند دل پیدا کیا، یہ ذہن زندگی کو ہر سطح اور ہر روپ میں قبول کرتا ہے۔ اس قبولیت کی بنیاد نہ بزرگانہ

شفقت اور سرپرستی پر ہے نہ جذباتیت پر بلکہ یہ احساس کہ ہماری ذات سے پڑے زندگی کا ایک عظیم کارواں ہے جو دکھ سکھ کی دھوپ چھاؤں تلے اپنی آرزوؤں اور نامراد یوں، خوشیوں اور المناکیوں کے ساتھ مجھ سفر ہے۔ اس کارواں کا نظارہ اور زندگی کی ہر سطح پر ہر آدمی کے چہرے کی شناخت اور اس کی باطنی زندگی کی دریافت قاری کے شخصی پندار کی شکست میں منجھ ہوتی ہے۔ وہ ان گزرے پڑے اس جیسے عام لوگوں کے حوالے سے زندگی کے متعلق سوچتا ہے جو عموماً فکر و فلسفہ کا موضوع نہیں رہے۔ یہ لوگ اس کی زندگی میں داخل ہیں، اس کے ذہن کا حصہ ہیں۔ وہ فلسفے جو اس کی نجات اور نروان کی بات کرتے ہیں لیکن ان لوگوں کی زندگی کی بے بضاعتی اور رائیگانی کو شمار میں نہیں لیتے اس کے لیے لفظوں کا مایا جال ہیں۔ اس نے ان لوگوں کی الم ناک کو پتھرائی آنکھوں سے دیکھا ہے۔ ویرانی حیات کے ہولناک سنائوں کو رُوح کی گہرائیوں میں محسوس کیا ہے، اور اسی لیے اس کی جھولی میں وہ پتھر نہیں ہیں جن سے فقیہان شہر گنہگاروں کو سنگسار کرتے ہیں۔ جزا و سزا کی تمام باتیں اس کے لیے اپنی قیمت کھودیتے ہیں۔ یہ قاری زندگی کے سیل بے کراں کا ایک جزو ہے۔ شخصی انا پاش پاش ہے اور باطن ایک ایسے مجاہدے اور تزکیہ سے گذر رہا ہے جس کے بعد شعر و ادب کے مطالعہ کو ایک آرٹ کی شخصیت کی فضیلت میں بدلتے ہوئے بھی اسے شرم آتی ہے۔

شاعری بڑے آدرشوں کو اپنے سامنے رکھتی ہے۔ وہ آدرشوں کی بات انسانی سیاق اور حوالہ کے بغیر کر سکتی ہے اور کرتی رہی ہے اس کے لیے انقلاب کو مٹھیوں میں افشاں بھر کر روانہ کرنا مشکل نہیں۔ یہ بھی مشکل نہیں کہ مرد مومن کو مصافح میں تیغ و آہن اور بزم میں حریر و پریاں بتائے لیکن افسانہ نگار کی تو پیشہ ورانہ بیماری ہی یہ ہے کہ وہ کان پر قلم رکھ کر انقلاب کے پیچھے پیچھے جاتا ہے اور زندگی کیسے خاک و خوں میں لتھڑی ہے اس کا بیان کرتا ہے۔ انقلابی اور اشتراکی اور اسلامی ذہن کو اپنے خوابوں میں دل چسپی ہوتی ہے۔ ان خوابوں کے مفتر شاعروں پر..... آئینہ یو لوجی، مذہب اور قومیت کے علم برداروں پر۔ کتابیں کی کتابیں لکھی جاسکتی ہیں اور ایک نہیں سینکڑوں زاویہ ہائے نظر سے۔ ایسا شاعر قوم، ملک اور ملت کی مقدس علامت بن سکتا ہے۔ افسانہ نگار کو یہ مراعات حاصل نہیں، بہت ہوا تو آپ نے یہ کہہ دیا کہ پریم چند بھی بھارت کے ایک سپوت تھے یا کرشن چندر کے متعلق روسی رہنماؤں نے کہہ دیا کہ وہ کچلے ہوئے عوام کے ترجمان تھے۔ منٹو کے متعلق آپ کیا کہیں گے کہ زندگی بھر اس پر عریانی فحاشی اور گندگی کے الزامات عائد ہوتے رہے اور اس کے افسانوں پر مقدمے چلتے رہے۔ بیدی کا کون سا قومی امیج ہم تعمیر کر سکتے ہیں اور اس معنی میں چیخوف موپاساں اور لارنس کا بھی۔ دراصل افسانہ نگار اپنے کام کا آغاز ہی زندگی کی اس چلچلاتی دھوپ میں کرتا ہے جہاں عقائد، آدرش اور نظریات کے تلوؤں میں چھالے پڑ جاتے ہیں۔ اسی لیے لارنس نے کہا ہے کہ ناول تو ایک ایسا فارم ہے جس میں ناول نگار زندگی کے حقائق کے خلاف کوئی بات منوانا بھی چاہتا ہے تو فارم اسے قبول کرنے سے انکار کر دیتا ہے۔ زندگی کا منظر نامہ افسانہ نگار کو منکسر المزاج بناتا ہے۔ یہ منظر نامہ بہ یک وقت ہولناک اور دل فریب ہے۔ جو صورت حال سامنے آتی ہے جو کردار جنم لیتا ہے وہ اپنی طرف افسانہ نگار کے نظام جذبات اور نظام افکار کو ٹھیک کرنے کا مطالبہ کرتا

ہے۔ یہاں زندگی اخلاقیات کی سرنگ میں بارود بھر دیتی ہے۔ مقتدر روایات اقتدار اور تہو رات شعلہ حیات کی آنچ میں موم کی طرح پکھلنے لگتے ہیں۔ زندگی کے حقائق کے سامنے افسانہ نگار بالکل تنہا اور بے سہارا ہوتا ہے۔ اسے نہ کسی فلسفہ کا دلاسہ میسر ہے نہ کسی عقیدے کا سہارا۔ اس ہنسی بگڑتی زندگی کے مشاہدے کے آداب اسے از سر نو اپنی ذات سے پیدا کرنے ہیں۔ افسانہ کا سب سے بڑا کارنامہ یہی ہے کہ وہ ہر کردار اور ہر صورت حال کے مشاہدے کے لیے ہمیں تیار کرتا ہے اور ہزاروں کرداروں اور ان کی زندگی کے لاکھوں واقعات کو دیکھنے پر کھنے اور قبول کرنے کے آداب سکھاتا ہے۔ کسی ایک فلسفہ حیات کی تلقین کے مقابلہ میں یہ کام نہایت ہی مشکل اور بالکل دوسری نوعیت کا ہے۔

بوردواژى، بوردواژى

بتخانہ چیر

وارث علوی



گجرات اردو سہ ماہیہ اکادمی، گاندھی نگر

بورژوازی بورژوازی

(عنوان کے لیے افتخار جالب سے معذرت کے ساتھ)

اب جبکہ تاریخ انسانیت کی سب سے خوں خوار صدی ہماری آپ کی پیاری بیسویں صدی، برقی روشنیوں میں جگمگاتی، منشیات کے نشہ میں پُور، AIDS کے جراثیم سے کھد بداتی کیمیادی آلودگیوں سے زہرناک، عالم گیر جنگوں، ملکی لڑائیوں، قبائلی خانہ جنگیوں اور نسلی اور مذہبی فسادوں کے لہو میں نہائی، شہر شہر بم کے دھماکوں، قریہ قریہ دہشت پسندی اور ہر کوچہ و برزن میں قتل و غارت گری کا ہنگامہ کھیل کھیلتی رخصت ہو رہی ہے تو ایک سوال جو ابھر کر سامنے آتا ہے یہ ہے کہ کیا تمدن انسان کی کھال جتنا بھی گہرا ثابت ہوا۔ اس کا جواب ایک پادری کے یہ الفاظ ہیں کہ آدمی کا خون ہتھمہ کے پانی سے زیادہ ہی گاڑھا ثابت ہوا ہے۔ تہذیب اور تمدن صرف ظاہری چمک دمک ہے۔ آدمی کو ذرا گریڈیے اور اندر سے خوں خوار بھیڑ یا باہر آئے گا۔ اب تو ہم ایوان کاراموزوف کی طرح یہ بات بھی نہیں کہہ سکتے کہ ”میں خدا کا انکار نہیں کرتا، لیکن اپنی ٹکٹ شکر یہ کے ساتھ واپس کرتا ہوں۔“ کیوں کہ ٹکٹ واپس کرنے کے لیے خدا چاہیے، اور خدا یا تو نیٹشے کے لفظوں میں مر گیا ہے یا اگر ہے تو کمپیوٹر عہد کے نت کھٹ بالک کی طرح ہائی ٹیک وارفیر کی وڈیو گیم کھیلتا نظر آتا ہے۔ اس جہاں سے بے نیاز جو اس کے شوق ایجاد کا ستم ظریف مذاق ثابت ہوا ہے۔

اقبال بھلے کہیں کہ تو نے رات بنائی اور میں نے دیا بنایا۔ پُر اسرار کائناتی رات کے سامنے دیا کتنا حقیر ہے اس کی طرف عسکری کو اشارہ کرنا تھا اور وہ کر گئے اور انسانی عظمت اور تسخیر فطرت کی باتوں کو پادر ہوا ثابت کر گئے۔ تکوینی سطح پر مشقیوں کے اس کھیل میں بھلے آدمی دعویٰ کرے کہ مشقیوں کی کاپی مروڑ سکتا ہوں، لیکن حقیقت یہ ہے کہ قدرت کے خلاف آدمی ہار ہی ہوئی جنگ لڑتا رہا ہے کیوں کہ یونانی المیہ ہیرو کی مانند پہلے ہی سے اس کا مقدر طے ہو چکا ہے۔ موت برحق اور یقینی ہے۔ اسے مرنا ہے اور موت ہر چیز کو بے معنی بنا دیتی ہے۔ موت کا اختیار قدرت کے ہاتھ میں ہے۔ کائنات کتنی بے نیاز، کنھور، خاموش اور پُر اسرار ہے۔ اپنا کوئی راز عیاں نہیں کرتی۔ اس کی اندھی طاقتوں کے خلاف آدمی کی لڑائی کتنی غیر مساوی الم ناک اور اپنی آخری شکل میں مضحکہ خیز ہے۔ زندگی کی بازی تو آدمی جہنم لیتے ہی ہار جاتا ہے کیوں کہ وجود میں آتے ہی اس کا سفر مسلسل عدم کی طرف ہے۔ زندگی گویا اپنی سرشت ہی میں ٹریجک ہے۔

زندگی کا المیہ قابل برداشت بنتا ہے اگر عدم محض خلائہ ہو اور موت محض فنا نہ ہو۔ زندگی روشنی پاتی ہے

معنویت کے اس موتی سے جو عدم کے صدف میں ہوتا ہے۔ لیکن آدمی کا المیہ یہ ہے کہ ماورائی عقائد اور فلسفے اس کی خوں چکاں تاریخ کی تفہیم میں اس کی کوئی مدد نہیں کرتے۔ جس بات نے ایوان کاراموزوف کو نظام خداوندی سے بددل کیا تھا وہ اس دنیا میں انسان کا بے معنی دکھ اور پتا تھی۔ ایک غلام کے لڑکے نے زمیندار کے پیارے کتے کو تھر مار دیا۔ زمیندار نے تمام غلاموں کو پائیں باغ میں جمع کیا۔ قصور وار لڑکے کے کپڑے اتار کر کہا کہ بھاگو اور پھر اس کے پیچھے شکاری کتوں کا غول چھوڑ دیا۔ ایوان جاننا چاہتا ہے کہ نظام خداوندی میں اس ظلم کا جواز کیا ہے۔ یہی سوال آشویز کے گیس چیمبروں کے سامنے ان بچوں کو کھیلتے دیکھ کر پیدا ہوا جن کی ابھی باری نہیں آئی تھی اور جو تھوڑے وقت کے بعد ان گیس چیمبروں میں بھسم ہونے والے تھے۔ اسی سوال کے ساتھ آنکھیں آسمان کی طرف اٹھ جاتی ہیں جب وہ دیکھتی ہیں کہ قومی اور قبائلی دنگوں میں کم سن لڑکیوں پر عزازیل کی کہیں گاہ کے کتے کیسے ہوس ناک دانت نکالے یلفار کرتے ہیں۔

جب آدمی مشیتوں کے کھیل کے معنی سمجھتا چاہتا ہے تو دوستو و سکی کا ایوان کاراموزوف پیدا ہوتا ہے۔ ایوان کاراموزوف نہیں لیکن دوستو و سکی عیسائیت میں پناہ لیتا ہے۔ مشیتوں کے سامنے سر جھکا دیتا ہے۔ جب وہ سر نہیں جھکاتا، جو اسے سمجھ میں نہیں آتا اسے قبول کرنے سے انکار کر دیتا ہے تو کامیو کا باغی پیدا ہوتا ہے جو ایوان کاراموزوف ہی کا ایک روپ ہے۔ آج کے انسان کی سرشت میں پنہاں تفہیم کی خواہش اور کائنات کی غیر عقلی طاقتوں کے درمیان تصادم پیدا ہوتا ہے تو ایبر ڈ جنم لیتا ہے۔ ایبر ڈ کیا ہے؟ ایک ایکٹر کا اپنی سیننگ سے ربط کھودینا۔ اب وہ اسٹیج پر میکا کی طور پر رٹے ہوئے مکالمات بولتا ہے لیکن ان کے معنی نہیں سمجھتا۔ وہ خلیفۃ الارض ہے لیکن وہ نہیں جانتا کہ اس کے فرائض کیا ہیں۔ اسے کون سے کام کرنے ہیں۔ قلعہ کے دروازے بند ہیں۔ اور صاحب اقتدار لوگوں سے رابطہ قائم نہیں ہوتا۔ یہ کافکا کا افسانہ ہے۔ ایک روائی جذبہ کے تحت۔۔۔۔۔ (سی سی فس کی وہی روایت کہ چنان کو ڈھکیل کر پہاڑ کی چوٹی پر لے جانا جہاں سے پھر وہ گرو گرواتی نیچے لڑھک آتی ہے) اس پلیگ کا مقابلہ کرنا جس کی زد میں پوری ہستی آتی ہے۔ یہ کامیو کا افسانہ ہے۔

اکبر الہ آبادی نے بات تو عقل کی کہی تھی کہ جو سمجھ میں آ گیا وہ خدا کیوں کر ہوا، لیکن جو سمجھ میں نہیں آتا اسے عقلیت پسند دماغ بطور خدا کے قبول بھی نہیں کرتا۔ عقلی آدمی خدا کو بھی اپنی عقلی اور انسانی کسوٹی پر پرکھتا ہے اور خدا اسے شبیر حسین خاں سے چھوٹا نظر آتا ہے۔ دوید ہا وہی پیدا ہو گئی کہ آدمی پھر بڑا بن گیا،۔۔۔۔۔ وہی آدمی جس کے کرتوتوں سے گھبرا کر آدمی نے خدا میں پناہ ڈھونڈی تھی۔

ذرا ماورائیت سے اس طرف تاریخ میں آئیے۔ جیمس جاکیمس کے ہیر و اسٹیفن ڈیڈالس نے کہا کہ تاریخ تو ایک ذراؤنا خواب ہے فن کار تاریخ کے خلاف بغاوت کرتا ہے۔ یہ اس کا ہیر و نک عمل ہے۔ لیکن تاریخ کی اندھی طاقتیں اسے کچتی ہوئی نکل جاتی ہیں۔ وہ جانتا ہے کہ وہ مارا جائے گا مگر وہ انھیں چیلنج کرنے سے باز نہیں رہتا۔ وہ بیک وقت باغی بھی ہے، ہیرو بھی، اور صید زبوں بھی۔ ان تین لفظوں میں بیسویں صدی کے فن کار کے تخلیقی کردار کی تاریخ سمائی ہوئی ہے۔

خون خوار درندہ صفت آدمی کو دیکھ کر آدمی نے یہ سوال پوچھا ہے کہ کیا واقعی خدا نے آدمی کو اپنی صورت پر بنایا ہے۔ رومانیوں نے انسان کے شیطانی رُوپ کو پیش کیا جو اُن کے نزدیک اس کائنات کا جواب تھا۔ جس پر یزداں کی نہیں اہرمن کی حکمرانی تھی۔ بابرُن نے کین اور منفرد جیسے ڈرامے لکھے اور کامیو نے کیلی گیولا جو ہر چیز کو تباہ کرتا ہے حتیٰ کہ خیر و شر کی تفریق بھی مٹا دیتا ہے۔ لیکن میرے نزدیک اس سلسلہ کا سب سے بڑا افسانہ ہمارے یہاں لکھا گیا اور وہ ہے بیدی کا افسانہ ”بولو“۔ ”بولو“ کی تقسیم یہ ہے کہ اس شیطانی دنیا میں جینا اتنا مشکل نہ رہے اگر سرے سے خیر کا وجود ہی نہ ہو۔ راکھشسوں کی دنیا میں دیوی کا کیا کام.... اور دیوی ہے ایشتو، ایک ماں، ایک گڑبستِ حسن اور معصومیت کی صورت۔ دھن کے دیوتا گن پتی کے جلوس میں ونا ایک ایستو کا قتل کرتا ہے۔ کیوں؟ تاکہ دنیا میں دیوی رہے ہی نہیں۔ یہ قتل ونا ایک اس گھور اندھکار اور زراشا کے عالم میں کرتا ہے جب ایک اچھا کام کرنے کی پاداش میں پولیس اس پر اتنا ستم گذارتی ہے جسے صرف اس جیسا مضبوط کاٹھی کا آدمی ہی جھیل سکتا ہے۔ ونا ایک کی نظر میں یہ دنیا اب خیر و شر کی رزم گاہ بھی نہیں رہی، محض شر کا گہوارہ بن گئی ہے۔ ایسی دنیا میں دیوی کا نہ ہونا ہی بہتر ہے یہاں زندگی معنی کھودیتی ہے اور قتل معنی خیز بنتا ہے۔ پُر تشدّد دنیا اپنی اَلَمِ نا کی بھی کھوچکی ہے، اور محض ہولناک رہ گئی ہے۔ باپ اپنی بیٹیوں کے سینہ میں خنجر بھونک دیتا ہے تاکہ فساد یوں اور فوجیوں کے ہاتھوں اُن کی عصمت ریزی نہ ہو۔ زندگی نے اپنے معنی کھودیے اور قتل پھر معنی خیز بن گیا۔

عقل و خرد کی برتری کا جو دور نشاۃ الثانیہ سے شروع ہوا تھا پہلی عالم گیر جنگ نے اس کا خاتمہ کر دیا۔ ۱۹۱۴ء تک آزلوڈ سپنگر نے اپنی کتاب مغرب کا زوال مکمل کر لی تھی۔ پہلی جنگ عظیم مارکس، فرامڈ اور ینگ کے اس خیال کی تصدیق تھی کہ آدمی بہت عقلی جانور نہیں جو خود کو اور گرد و پیش کو کنٹرول کر سکے، بلکہ تاریک قوتوں اور جبلتوں سے بھرا ہوا ایک ناقابل فہم وجود ہے جو اپنے اندر اور باہر کی اُن طاقتوں کو سمجھ نہیں پاتا جن کا وہ شکار ہے۔

کر کے گارد کی عیسائی وجودیت اور سارتر کی الحادی وجودیت ایک ہی سکہ کے دو رخ ہیں۔ کر کے گارد نے بتایا کہ تاریخ کچھ بھی نہیں۔ اصل مسئلہ تو انسان اور خدا کے رشتہ کا ہے۔ عقل خدا کے وجود اور اس کی اچھائی کو ثابت کرنے سے قاصر ہے۔ ایمان اندھیرے میں ایک چھلانگ ہے جو آدمی اس لیے بھرتا ہے کہ وہ وجود کی میت، دہشت اور کرب کو برداشت نہیں کر پاتا۔ سارتر نے کہا کہ خدا ہو یا نہ ہو وجود کی میت، دہشت اور اس کا کرب برقرار رہتا ہے۔ خدا کے ہونے نہ ہونے سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ ایلینٹ کے نزدیک خدا اور اس کی بنائی ہوئی دنیا کے بیچ ایک بڑی خلیج پیدا ہو گئی ہے۔ آدم کے گناہِ اولیس کے سبب یہ دنیا ایک گناہِ آلود دنیا ہے جس میں انحطاط تبدیلی کی سرشت ہی میں موجود ہوتا ہے۔ لہذا ایلینٹ تمام تغیرات کے درمیان جو چیز تغیرنا آشنا ہے اس کی تلاش کرتا ہے۔ یہی گھومتے پہنچے کا سا کن مرکز ہے۔ ایسی چیزیں باہم مل کر روایت کی تشکیل کرتی ہیں۔ ایلینٹ کا روایت کا نظریہ زمانی نہیں مکانی ہے۔ فن اور فکر کے عظیم شاہکار ہمارے سامنے ایک نقشہ کی مانند بکھرے ہوئے ہیں۔ اُن سے رابطہ آدمی کو تاریخ اور وقت کے جبر سے بلند کر دیتا ہے۔

ایلینٹ محسوس کرتا ہے کہ صنعتی نظام کے بے دریغ اندھا دھند پھیلاؤ نے ہر طبقہ میں عورتوں اور مردوں کے

ایسے جھوم کو جنم دیا ہے جو روایت سے کٹا ہوا، مذہب سے بیگانہ اور اجتماعی ترغیب MASS SUGGESTION کا شکار ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں انسانوں کی بھیڑ پیدا کرتا ہے اور جہاں تک بھیڑ کا تعلق ہے اس بات سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ بھیڑ اچھا کھاتی ہے، اچھے مکانوں میں رہتی ہے اور منظم ہے۔ ایلٹ کی بنیادی لڑائی تو میکا کی آدمی کے خلاف ہی تھی۔ خیر و شر کی آگہی کے ساتھ آدمی جو گناہ کرتا ہے اسے وہ اس ثواب پر ترجیح دیتا ہے جسے آدمی میکا کی طور پر کرتا رہتا ہے۔

بھیڑ کی نفسیات کے متعلق ایلٹ سے بھی قبل سیاسی اور سماجی مفکر جان سٹوارٹ مل لکھ چکا تھا: ”لوگ جو کچھ بھی کرتے ہیں اس میں مروجہ اطوار سے موافقت کا خیال وہ سب سے پہلے کرتے ہیں۔ ان کی پسند بھیڑ کی پسند ہوتی ہے۔ وہ انتخاب بھی انہی چیزوں میں سے کرتے ہیں جو عموماً لوگوں میں عام ہوتی ہیں۔ شخصی پسند، شخصی مذاق، اور طرز عمل کی انفرادیت سے اس طرح دامن بچایا جاتا ہے گویا یہ جرائم ہوں..... اپنی فطرت کی پیروی نہ کرنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ لوگوں کے پاس اپنی ایسی کوئی فطرت ہی نہیں بچتی جس کی پیروی کی جائے..... میرے کہنے کا مطلب یہ نہیں ہے کہ وہ ان چیزوں کی بجائے، جن کی طرف ان کی طبیعت راغب ہوتی ہے، ان چیزوں کا انتخاب کرتے ہیں جو عام اور رسمہ ہیں۔ دوسری چیزوں کے لیے رغبت پیدا ہوتی ہی نہیں۔“

دراصل فن کار کا بنیادی سروکار ہمیشہ انسانی صورت حال سے رہا ہے۔ وہ تاریخ کے ہر موڑ پر ایک ہی سوال پوچھتا ہے۔ میں کون ہوں اور اس دنیا میں کیا کر رہا ہوں۔ نوئل کوارڈ اور برنارڈ شا میں فرق کرتے ہوئے ایلٹ کہتا ہے کہ نوئل کوارڈ جیسے لوگ ادب اس طرح تخلیق کرتے ہیں گویا انسان کا کوئی ماورائی ڈائنمنشن ہی نہیں، اور اس کے مسائل ڈرائنگ روم کے مسائل ہیں۔ اس کے برعکس ذرا دیکھیے، ایلٹ کہتا ہے کہ عقلیت پسند اور افادیت پسند برنارڈ شا کی حسیت نے سینٹ جان میں احساسات اور جذبات کے کیسے آفاق روشن کیے ہیں۔

تاریخ میں ادیبوں اور فن کاروں کی نظر میں کیوں بورژوازی ہمیشہ مشکوک اور مشتبہ رہا ہے؟ اس کا سیدھا سا جواب یہ ہے کہ لکھنے والوں کا تعلق ہمیشہ قدروں سے رہا ہے۔ فرانس کے وہ فن کار جن کا تعلق بورژوا طبقہ سے تھا۔ لیکن جو اشرافیہ کی ملازمت میں تھے وہ انقلاب فرانس کے بعد بھی جب کہ اشرافیہ کا زوال ہوا اور بورژوا برسر اقتدار آیا ایسا ادب تخلیق کرتے رہے جس کا سروکار قدروں سے تھا اور یہ قدریں اشرافیہ کی دی ہوئی تھیں۔ ان قدروں کا تعلق اتنا افادیت سے نہیں تھا، جتنا کہ ایک مہذب اور مستعلیٰ شخصیت کی تعمیر سے تھا۔ بھلا بورژوا کو ایسے روپ میں کیا دل چسپی ہو سکتی تھی جو اس کی افادیت اور کفایت شعاری، اور گنتی اور محنت کو حقارت کی نظر سے دیکھتا ہو۔ چنانچہ بورژوا آرٹ سے بے نیاز اپنا کام کرتا رہا اور ادیب و شاعر اس سے کھنچاؤ اور بیزاری محسوس کرتے رہے۔

بورژوا اثری کا ہر کام سوچا سمجھا محتاط، جو کھا ہوا، محدود افادیت کا حامل نفع انعام یا بدلہ کی لالچ میں ہوتا۔ بھلا وہ انتونی جیسا عاشق کیسے بن سکتا تھا جو کہے I HAVE KISSED AWAY KINGDOMS کے پاس اگر شاہوں کی طاقت کا جلال نہیں تھا تو غریبوں کے انکسار، صبر اور اشیاء نفسی کا وہ جمال بھی نہیں تھا جو مغرب

میں مسیح کے حلم اور مشرق میں صوفیا کے فقر کو نمونہ بنانے سے حاصل ہوتا تھا۔ بورژوا کی زندگی عموماً نارمل، معمولی سطحی اور صحت مند ہوتی ہے۔ یہ نارمل زندگی نہ تو زندگی کی معنویت کو آشکار کر سکتی نہ انسانی مقدر اور صورت حال کے مسائل پر روشنی ڈالتی۔ بورژوا انسانی معاشرے کو کوئی بڑے نصب العین دینے سے قاصر تھا۔

آڈن نے بتایا ہے کہ شعری مزاج بڑے سپاہی، پہلوان، بڑی وراثت پانے والی خواتین، اچھے خاندانوں کے نوجوان، بڑے لیٹروں اور بڑے پاگلوں کی طرف کیوں کھینچتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ شاعر کے لیے انسانیت دو گروہوں میں بٹی ہوئی ہے۔ ایک تو وہ بے حد مختصر تعداد کے لوگ جو باصلاحیت ہیں اور جوشیکسپیئر کے الفاظ میں اپنے چہروں کے آپ مالک ہیں اور دوسرا وہ بڑا گروہ جو بے چہرہ ہے، جو کچھ بھی نہیں۔ اس سوال کے جواب میں کہ وہ لوگ جن کا آرٹ سے کوئی سروکار نہیں ہوتا وہ کیا ہوتے ہیں۔ E.E.CUMMINGS نے کہا تھا۔ کچھ بھی نہیں ہوتے۔

دور وحشت میں زندگی اجتماعی تھی۔ انفرادی ملکیت کا کوئی شعور نہیں تھا۔ اعلیٰ اور ادنیٰ میں کوئی فرق نہیں تھا۔ بربریت کا دور سماجی جارحیت یعنی جنگ اور فتح کا دور تھا۔ غنیم اور آقا سب کے سب مرد تھے۔ عورتیں قیدی بنائی گئیں اور ان کا کام خدمت گزاری تھا۔ بربریت کے ترقی یافتہ دور میں وہ اشرافیہ پیدا ہوا جس کے مشاغل غیر محنتی کام تھے یعنی جنگ، حکمرانی، ادب اور کھیل کود، یہ کام ایسے تھے جنہیں کرنے کے لیے آدمی کو روزمرہ کی محنت اور مشقت سے بری الذمہ رہنا پڑتا تھا۔ محنت سے یہ رستگاری معاشی برتری پر مبنی تھی اور چوں کہ یہ برتری آدمی کی غاصبانہ، فاتحانہ اور لوٹ پھاٹ کی طاقتوں کا نتیجہ تھی اس لیے اس کی یہ سرگرمیاں نہ صرف قابل احترام تسلیم کی گئیں بلکہ مردانہ بھی۔ اب شاید آڈن کی بات زیادہ واضح طور پر سمجھ میں آئے گی۔ ایک دوکاندار اور کارخانہ کی جگہ کیوں لکیرے، آوارہ گرد، عاشق مزاج اور پاگلوں کی طرف شعری مزاج کشش محسوس کرتا ہے۔ بائرن کا ڈان وان، سروٹس کا ڈان کیو ہوٹو، فیلڈنگ کا نام جانس، پکارسک یعنی چوروں کے ناول، گورکی کے آوارہ گرد مارک ٹوین کے بھگوڑے بچے۔ دوستووسکی کے عظیم پاگل، منٹو کے دلال طوائفیں، غنڈے، بیدی کے بھولے بچے، بکاؤ باپ، اور عاشق مزاج بوڑھے، عصمت کی نانیاں، پھوپھیاں اور لڑکیاں اس بات کی دلیل ہیں کہ تخلیقی ذہن کا روباری اور ارضی مقاصد سے کیسا بدکوتا ہے۔

برنڈرسل اپنی خودنوشت میں روس کی ملاقات کے تاثرات بیان کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ روس میں مشین کا زندگی پر دباؤ دیکھ کر طبیعت گھٹنے لگتی ہے۔ لیکن میرا خیال ہے کہ یہ حکومت روس کے لیے بہترین ہے۔ اگر آپ پوچھیں کہ دوستووسکی کے کرداروں پر حکومت کیسے کی جاسکتی ہے تو آپ میری بات سمجھ سکیں گے۔ لیکن پھر بھی یہ صورت حال لرزہ خیز ہے۔ روس اپنے ایک ایک کسان کی حد تک فن کاروں کی قوم ہے۔ اور بالشویکوں کا مقصد انہیں محنت کش اور جتنا بن سکے اتنا یا کی YANKEE بنانے کا ہے۔

کیا یہ بات ہم ہمارے ملک کے متعلق نہیں کہہ سکتے کہ یہ تو اس گربانی اور بھاگمڑا ناپنے والوں، دوہوں اور چوپائیاں گانے والوں، تیرتھ یا ترا کرنے والوں کا دیس تھا جسے صنعتی نظام کی بھگدڑ نے ایسا حواس باختہ کیا ہے

کہ وہ اپنی زندگی کا آہنگ کھو بیٹھا ہے اور خوش رہنے کی اپنی فطری صلاحیتوں سے محروم ہو گیا ہے۔ گاؤں بد صورت شہروں میں شہر گندی غلیظ جھونپڑیوں میں بدل رہے ہیں جن میں مدقوق عورتیں اور تنگ ہڑنگ نیچے رنگین ٹی وی پر پوش لائف سٹاک رکھنے والے طبقہ کی سیریلیس دیکھتے ہیں اور اس طبقہ کے عیب پوش مفستروں کے مطابق اپنا دکھ چند گھڑیوں کے لیے بھول جاتے ہیں۔

دو نمبر کا پیسہ، ٹیکس کی چوری، شیر بازار کے گھونالے، غذاؤں اور دواؤں میں ملاوٹ سمگروں، مافیا، اور رشوت خور سیاست دانوں کا گٹھ جوڑ، فرقہ پرست اور فاشٹ سیاست کی پشت پناہی، پرائیویٹ سیناؤں کی سرپرستی، اور فضا کو پولیویشن سے بچانے کے ہر اصول کی بے غیرت خلاف ورزی نے بورژوا تتمدن کو فطرت، انسان اور کلچر کے خلاف ایسے جرائم کا ذمہ دار بنایا ہے جسے تاریخ انسانی کبھی معاف نہیں کرے۔

کلچر کے خلاف جرم کی ایک مثال دیکھیے۔ میرے شہر میں مسلمان راجستھانی عورتیں شادی کے موقعوں پر دل نواز راجستھانی گیت گاتیں۔ مولویوں نے فتویٰ دیا کہ گیت گانا منع ہے۔ ان کی جگہ وڈیو فلم آئی۔ مار دھاڑ، قتل، خون، ننگے ناچ، زنا بالجبر کی گندی تصویروں نے جگمگاتی رات کے بھید بھرے حُسن، رت جگے کے کھانوں، لڑکیوں کی چیخیں چھاڑ اور خوبصورت گیتوں کی جھٹکار کی جگہ لے لی۔ ہمیشہ کلچر مذہبی تنگ نظری اور کمرشیل کلچر کی زد میں رہا ہے اور اُن کے ہاتھوں زک اٹھائی ہے۔

ستاں دال نے جب پہلی بار یورپ کے صنعتی علاقوں کا سفر کیا تو اس کا اولیں احساس یہ تھا کہ پیداوار کی طرف اتنے زبردست رجحان کا نتیجہ سوائے اس کے اور کیا ہوگا کہ زندگی سے لطف اندوزی کی جو صلاحیت فطرت نے آدمی میں رکھی ہے وہ مسخ ہو جائے۔ ستاں دال کا مطلب یہ نہیں تھا کہ آدمی نے اپنے روزمرہ کے کاموں میں جس طرح EROTIC فرار کی گنجائش رکھی تھی یعنی اپنی زندگی میں جس طرح اس نے ایسے نفسیاتی گھلے میدان پیدا کر رکھے تھے جو روزمرہ کی محنت کو گوارا بنائے ہوئے تھے، یہ میدان اور اخذ مسرت کی اس کی یہ صلاحیتیں میکا کی صنعتی مشقت نے ختم کر دی تھیں۔ ستاں دال محسوس کرتا تھا کہ اب مشقت ہر سماجی طبقہ کا مقتدر بن گئی ہے اور اس طرح تازہ تجربہ اور سماجی افادیت میں انتخاب دشوار ہو گیا ہے۔ مختصر یہ کہ وہ محنت کوش جو نئی دنیا میں اپنی راہ بنا رہا تھا وہ شور، بر اور خود نگہ دونوں قسم کے آدمیوں کے لیے خطرہ تھا۔ یہ احساس بھی پیدا ہو رہا تھا کہ عملی سرگرمیاں، ارضیت اور محنت و مشقت پر اسرار آدمی کے نازک احساس جذباتی کھلدنڈے پن اور جسمانی لذت کو گھٹل بنا رہا ہے۔

فرائیڈ اسٹاں دال کی بات اچھی طرح سمجھ پاتا۔ فرائیڈ اچھی طرح جانتا تھا کہ آدمی کی LIBIDINAL یا جنسی قوتیں محدود ہیں اور زندگی کے مختلف شعبوں میں ان کی مناسب تقسیم ضروری ہے۔ وہ سماج جو زیادہ پیچیدہ ہو گیا ہے اور آدمی پر زیادہ بوجھ ڈالتا ہے وہ گویا اسے مجبور کرتا ہے کہ جنسی عمل سے اپنی قوتوں کو کھینچ کر دوسری جگہ اکائے۔ بالترک کے الفاظ میں گویا کشمکش طاقتور جبلی جذبات اور روزمرہ کے کام کاج کے درمیان تھی جو ہماری زندگی کو مشین بنا دیتے ہیں۔ امیوز اور تتمدن کی اس کشمکش کو بعد میں ہر برٹ مارکیوز اور جان براؤن نے اتنی شدت سے بیان کیا کہ اُن کے نظریات جدید صنعتی تتمدن کا بڑا تہمت نامہ بن گئے۔

بادلیئر کا خیال تھا کہ عشق اور دکانداری ساتھ نہیں چل سکتے۔ کیا آپ غزل کے عاشق کو گھی تیل کی دکان پر بیٹھا تصور کر سکتے ہیں۔ بادلیئر عشق کو گھریلو فرض نہیں بلکہ ذات کا تخلیقی اظہار سمجھتا تھا اور اس کی پہلی شرط یہ تھی کہ آدمی پیسہ کمانے یا معاشی ذمہ داری سے آزاد ہو۔ جنس کا یہ تصور وجود انکی جمالیاتی HOLIDAY کا ہے افادی ادب کے نظریہ کے فروغ پاتے ہی جب کشتنی ٹھہرا تو غزل کی شاعری بھی گردن زدنی قرار پائی۔ جب شاعر نے کہا کہ اپنی تکمیل کر رہا ہوں میں، ورنہ تجھ سے تو مجھ کو پیار نہیں، تو گویا وہ تکمیل ذات کی اشرافیہ قدر کی ہی ترجمانی کر رہا تھا۔ اس تصور کا نتیجہ یہ ہوا کہ بعد میں ادیب و شاعر بیوپاری کو ایک ٹھہری ہوئی، بیٹھی ہوئی عشق کے جذبات سے عاری، اور قوت حیات سے محروم شخصیت خیال کرنے لگے اور ماڈی کا میانی کو روحانی نامردی سے الگ کر کے دیکھ نہیں سکتے تھے۔ بیدی کے افسانہ میتھن میں لگن نکلنے کی بد صورتی اور نامردی اس کے بیٹے پن ہی کا نتیجہ ہے۔ اس کے برعکس سراجونگی ہوس کا نمونہ ہے۔ ایروز کا خسن صرف کیرتی میں ہے جس کے خسن اور آرٹ کو یہ دونوں اپنی اپنی ہوس، ہوس زر اور ہوس جنس کا نشانہ بناتے ہیں۔

لیڈی چیئر لیز لور میں کان کا مالک سرکلی فورڈ جسمانی اور جنسی طور پر اپا ج ہے۔ لارنس نے ایک جگہ لکھا ہے کہ کلی فورڈ کی مغلوبیت اس کی نوع کے آدمیوں کی جذباتی اور روحانی زندگی کے بگاڑ کی علامت ہے۔ محدود اور حد سے زیادہ شعوری مقصد حیات جنس کی توانائی کو کیسے کمزور کر دیتا ہے اس کی طرف اس ناول میں اشارہ پہنا ہے۔ لارنس نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ ارادے اور ذہن کی پابستگی سے نجات دلا کر ہی آدمی اور باپولو جیکل دنیا کے بیچ ہم آہنگی پیدا کی جاسکتی ہے۔ بورڈ واژہ مباشرت کو تند رستی اور افزائش نسل کے نیک مقاصد کے لیے استعمال کرتا ہے۔ نماز سے ورزش کے فائدے بھی اٹھاتا ہے۔ لیڈی چیئر لیز لور ازدواجی زندگی میں PRUDERY پر قابو پانے کی کہانی ہے تاکہ ہوس اور چھچھور پن کو دور کر کے جبلت کو انسانی تعلقات میں بہتر رول ادا کرنے کا اہل بنایا جاسکے۔ لارنس سماجی نہیں بلکہ نفسیاتی معنی میں جنسی آزادی کی حمایت کرتا ہے۔ وہ ازدواج میں یک زوجی کا حمایتی ہے۔ جب برنارڈ شانے کہا کہ جنس کے معاملہ میں پادریوں کی بجائے طوائفوں کی رائے زیادہ درخور اعتنا ہونی چاہیے کیوں کہ طوائفوں کا جنس کا تجربہ پادریوں سے زیادہ ہوتا ہے تو لارنس نے لکھا کہ جنس کے بارے میں پاپائے روم شا جیسے آزاد مفکروں سے زیادہ جانتا ہے کیوں کہ پوپ کے لیے جسمانی تعلق ایک مقدس رسم SACRAMENT ہے جب کہ شا کے لیے یہ تعلق ایک خرید و فروخت کی چیز ہے۔ لارنس نے تو پادریوں کے اس حق کی بھی حمایت کی تھی کہ کلیسا میں برہنہ باہوں کو ممنوع قرار دیں۔ ایسی نمائش کو لارنس چھچھوری ہوس پرستی خیال کرتا تھا۔ اپنے مضامین میں چولی گھاٹ کے بلاؤز پر منٹو کی خفگی یاد کیجیے اور ان دونوں نقش نگاروں کی جنسی اخلاقیات پر ذرا ٹھنڈے دل سے غور کیجیے۔

لارنس کی یہ ناول جیسے آگے بڑھتی ہے ہم صنعتی پھیلاؤ کے ہاتھوں فطرت کی تباہی کا نقشہ دیکھتے ہیں۔ دیواریں، چھتیں، راستے اور کچھڑ تک کو نلے کی بھوس س کلونس میں لتھڑے ہوئے ہیں۔ ہر چیز فطری حس کا حیات کے احتجاج کا انکار کرتی ہے۔ اس دنور حیات کا انکار کرتی ہے جو درندوں اور چرندوں کو سڈول جسم اور پرندوں کو ان

کا حسن اور رنگ بخشی ہے۔ صنعتی نظام نے فطرت سے آدمی اور آدمی سے آدمی کا رشتہ توڑ دیا۔ اس کی وجدانی، جبلی اور تخلیقی قوتوں کا گلا گھونٹ دیا۔ نگلی گنتی کرنے والی عقلیت پسندی اور افادیت پرستی نے اس سے جبلت کا فشار، نشاط و زیست کا جذبہ، اور عمل کی برجستگی چھین لی۔ آدمی کی جبلی قوتوں کا گلا گھونٹ کر ہی اس میں اُن قوتوں کو رہا کیا جاسکتا تھا جو صنعتی تنظیم کے لیے ضروری تھیں۔

آرتھر ملر کے ڈرامے DEATH OF A SALESMAN میں ولی لوہین کا لڑکا BIEF اپنے باپ کے اس مشورے کو ماننے سے انکار کر دیتا ہے کہ وہ بھی باپ ہی کی طرح اپنی خوبصورت شخصیت اور جوانی کو سیلز مین شپ کے لیے وقف کر دے۔ میں جب سینکڑوں اور ہزاروں اُن خوبصورت جامہ زیب نو جوانوں کو دیکھتا ہوں جو سورت سے بھئی اور بھئی سے پونہ ہر روز آٹھ آٹھ گھنٹہ کا سفر کر کے سیلز میں شپ کا کام کرتے ہیں تو BIEF مجھے ایک دوسری دنیا کا ہی آدمی لگتا ہے بالکل اسی طرح جس طرح اس کا چچا اور ولی لوہین کا بھائی جو الاسکا چلا گیا تھا اور بڑی کٹھنائیوں کے بعد جس نے خوب دولت کمائی تھی ایک ایسی دنیا کا آدمی تھا جو اب FADE OUT ہو چکی تھی۔ ولی لوہین اپنے بھائی کے بھوت سے پیچھا نہیں چھڑا سکا۔ یہ بھائی امریکی شخصیت کے ہیروئک پہلو کا نمائندہ تھا۔ BIEF بازار کی قدروں اور PERSONALITY CULT کے خلاف ہے۔ وہ زیادہ تخلیقی کام تلاش کرنا چاہتا ہے۔ وہ کھلی فضاؤں میں رہنا چاہتا ہے اور وہی کرنا چاہتا ہے جو اس کا جی چاہے۔ بھائی اور بیٹا حقیقی ہیں جب کہ ولی لوہین غیر حقیقی ہے۔ سیلز مین جو کچھ بیچتا ہے اس کے لیے وہ نہ تو تخلیقی طور پر ذمہ دار ہے نہ اخلاقی طور پر۔ PRODUCT سے چوں کہ وہ معنی خیز رشتہ قائم نہیں کر سکتا۔ اس لیے وہ اپنے گاہکوں سے بھی صہونا رشتہ قائم کرتا ہے۔ اس عیناری مکاری اور فراڈ کا شکار بالآخر خود سیلز مین ہوتا ہے اور سوائے چرب زبانی کے اپنے گاہکوں سے تعلقات بنانے کی اس کے پاس کوئی صورت نہیں ہوتی۔ ڈرامے کا ایک اخلاقی سبق یہ ہے کہ بازار کے ساتھ انسان تعمیری اور پاکدار تعلق قائم نہیں رکھ سکتا۔ بازار ناقابل پیش بینی، ناپاکدار اور عارضی ہے اور انسان کو ناپاکدار بناتا ہے۔ ناپاکدار نیو پر پاکدار شخصیت کی تعمیر کیسے ممکن ہے۔

ظاہر ہے جدید ٹکنولوجیکل سماج نہ پیوں سے چل سکتا ہے نہ شاعروں سے۔ افلاطون نے بھی فلسفیوں کی حکومت کا تصور پیش کیا لیکن فلسفی بادشاہوں کی ریاست میں شاعروں کے لیے کوئی جگہ نہیں تھی۔ شاعر، صوفی اور عاشق حال مست ہوتے ہیں اور نیا بورژوازی مال مست تھا۔ وہ مہم جو اور خود مگردونوں قسم کے آدمیوں کو ناپسند کرتا تھا۔

بادیئر نے اپنے مختصر ڈرامائی سٹیج ”ڈان وان کے آخری دن“ میں اشرافیہ کے ٹریجک زوال کو پیش کیا ہے۔ اس مختصر منظر نامہ میں صرف دو کردار ہیں۔ ڈان وان اور اس کا ملازم لیپوریلو۔ لیپوریلو صرف نوکر نہیں ہے بلکہ تجارت کے ذریعے اپنی حالت بہتر بنانے کے بورژوازی عزم سے بھی سرشار ہے۔ بورژوازی مستقبل میں حاصل ہونے والے اقتصادی مفادات کی خاطر لمحہ موجود کے نشاط کو قربان کرتا رہتا ہے۔ نہ تو وہ نچلے طبقہ کی وقتی نشاط جوئی کو پسند کرتا ہے نہ اشرافیہ کی فصول خرابی، غیر ذمہ داری اور عافیت دشمنی کو۔ یہ منظر نامہ متوسط طبقہ کے ہاتھوں اشرافیہ

کی شکست ہی نہیں بلکہ بازار کے ہاتھوں جذبہ عشق کی شکست بھی ہے۔ اخیر میں لیپوریلو ایک ایسے آدمی کے طور پر سامنے آتا ہے جس میں عقل مندی اور بازاری پن، نیکی اور کفایت شعاری دونوں ایک عجیب روحانی بگاڑ کی صورت میں گڈمڈ ہوتے ہیں۔ یعنی ایک بدھو..... کفایت شعاری اور اعتدال پسندی کے فلسفی بنجا من فرنگلن جیسا جسے ستاں دال فلاڈلفیا کا مستری کہتا اور جو افادی اخلاقیات کا مجسمہ تھا۔

میکس ویبر نے کہا تھا کہ جدید سماجی اداروں کو چلانے کے لیے غیر عقلی اور داخلی MOTIVES والے آدمی کو ختم کرنا ہوگا۔ اور اس کی جگہ چاق و چوبند اور ذہین اور فطین آدمی کی ضرورت پڑے گی۔ ساؤل ہیلو نے اپنی ناول MR. SAMMLER'S PLANET میں ایک جگہ لکھا ہے کہ تنگ اور تاریک کھولیوں میں حشیش کے نشہ میں ڈھت نو جوانوں کو اسپتال پہنچانے کا کام چاق و چوبند اور اپنے کام میں ہوشیار بیوروکریٹوں ہی کے ذمہ آئے گا۔

لیکن میکس ویبر جیسا عقلیت پسند عمرانی مفکر بھی اس چاق و چوبند آدمی سے خوش نظر نہیں آتا جسے جدید بیوروکریٹک اداروں نے جہنم دیا ہے۔ یہ تنگ اور محدود ذہن اور چھوٹے چھوٹے نصب العین والا آدمی جو اصولوں، قاعدوں اور قانونی ضوابط کی سنابری پر پلتا ہے ایک ایسے پیورٹین کی یاد دلاتا ہے جو پیشہ ور بن گیا ہے۔ ایسے آدمی سے ادیت اور فن کار ہمیشہ متنفر رہا۔ فلا بیر اپنے ایک مجسٹریٹ دوست کے بارے میں کہتا ہے کہ اس کا کام احمقانہ ہے جو صرف بے وفائیوں کے شوہر کو زیب دیتا ہے۔ (ایک بار پھر افادیت اور بے جنسی میں مماثلت دیکھیے)۔ میزگریشیا کی نظر میں بالشو یک نیا بورژوا۔ نیا بیوروکریٹ کلاس تھا جس کا کام بد صورت تفصیل جمع کرنا تھا۔ بادلیر نے کہا کہ بہت فرق نہیں پڑا ہے سوائے اس کے اصطبلوں میں کام کرنے والے نئے خچر آگئے ہیں۔

بورژوا سوسائٹی کا سیاسی نعم البدل مارکسی سوشلزم ہے جو عقلی اصول پر مبنی ہے۔ ادیبوں نے بورژوا کو سماجی TRIVIA اور ذہن کی او بڑکھا بڑسر گرمیوں کا نمائندہ سمجھا۔ وکٹر ہیوگو نے کہا کہ بورژوا آبادی کا مطمئن حصہ ہے۔ لیکن مارکس کو عقلیت پسندی، تکنولوجی اور سلیقہ مندی پر بھروسہ تھا اور وہ بورژوا کو ان تینوں کا نمائندہ سمجھتا تھا۔ لیکن مارکس کا کہنا تھا کہ بورژوا ایک عبوری مرحلہ ہے سماجی ارتقا میں۔ مارکس کی نظر میں بورژوا کا کارنامہ یہ تھا کہ اس نے ہر قسم کی سماجی، اخلاقی اور مذہبی جذباتیت کو ختم کر کے، جس کی نقاب تلے تاریخ میں ہمیشہ کمزوروں کا استحصال ہوتا رہا، براہ راست اور برہنہ لوٹ کھسوٹ اور استحصال کو رواج دیا۔ اس سے اقتصادی رشتے اور سماجی حقیقت زیادہ واضح ہو گئی۔ سرمایہ داری نظام پہلا آفاق گیر اقتصادی نظام تھا جو علاقائیت کی جگہ کا زمو پولیٹزم کے لیے راہ بنا رہا تھا۔ مارکس محسوس کرتا تھا کہ بورژوا انقلاب کے سبب دیہات شہروں پر زیادہ دار و مدار رکھتے ہو جائیں گے اور اس طرح انسانی آبادی کا ایک بڑا حصہ احمقانہ دیہاتی زندگی سے نجات پا جائے گا۔

سوشلزم تو آیا اور چلا بھی گیا، اپنے جلو میں لیبر کمیوں، لاکھوں آدمیوں کے قتل عام، آمرانہ ریاستوں کی ہولناکیوں اور نسلی کشت و خون کی بھیانک تاریخ چھوڑ کر،..... اور اب مارکس کے خیالات اس بورژوا اثری فکر کا حصہ بنے ہوئے ہیں جو ڈنکل، گاٹ، کامن مارکیٹ اور نٹ ورکس فی وی کے ذریعہ پوری دنیا کو ایک گلوبل ویلج میں بدل

رہی ہے۔ احمقانہ دیہاتی زندگی ہی نہیں، بلکہ پسماندہ قومی تہذیب بھی ہانگ کانگ کی فرستادہ کمرشیل کلچر کے لیے جگہ خالی کر رہی ہے۔ دُنیا کیا سے کیا ہو جائے گی یہ تو کون بتا سکتا ہے لیکن دُنیا کو ایک رنگ میں رنگنے کے خوابوں کو ادیبوں نے کبھی پسندیدہ نظروں سے نہیں دیکھا۔ کوزمو یونیورسٹی کی ناک کے نیچے ایلین نے کہا کہ شاعری نہ صرف یہ کہ قومی ہوتی ہے بلکہ حاسدانہ طور پر قومی ہوتی ہے۔ ادیب ہمیشہ چھوٹی آبادیوں، فطرت کی آغوش میں بسے ہوئے گاؤں، چھوٹی چھوٹی قدیم معصوم تہذیبوں میں خود کو آسودہ محسوس کرتے ہیں۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ مارکس کے ہم عصر دور میں مشینری کی بجائے گرجاؤں کی تعریف ملتی ہے اور وہ جو AGNOSTIC تھا۔ وہ بھی سیکولرزم کو زندگی اور حسن کے لیے خطرہ سمجھتا تھا۔ ٹکنالوجی کو فن کاروں نے فطرت کے ارتباط حسن اور اسرار کو گرنڈ پہنچانے والی چیز سمجھا۔ یہ دور قرون وسطیٰ کی بازیافتی کا دور ہے جس پر ایملی ژولانے بھٹا کر کہا تھا کہ رومانی شاعر مری ہوئی صدیوں کی تاریخ اور دوسرے ملکوں کی سیاحتوں میں گریز کرتے ہیں اور ہمارے دور کی سائنس کی فتوحات کے گن گانے کی بجائے وہ کتھاؤں، مقامی آتش بازی اور مشرق کے سکون اور گندگی کو اسی طرح پسند کرتے ہیں جس طرح بچے رنگوں کو۔

ٹکنالوجی سے فرار زمان میں بھی ہوا اور مکان میں بھی۔ فرنچ بوہیمیا کے معماروں میں سے ایک نے کہا ہے کہ اگر اس کا ملک پھر سے غیر منظم اور رنگین تصویروں کا مرقع نہیں بناتا تو وہ جنگلوں میں چلا جائے گا۔ گانگ ناہینی اور لارنس میکسیکو چلا گیا۔ پرانے قبائل کی چاہت میں ریڈ انڈینوں اور جیپسیوں کے طریقہ حیات میں دل چسپی لی گئی امریکہ جو متوسط طبقہ پر مشتمل قوم ہے اس کا ادب بھی ایسی انٹی بورژواکیونیٹیز کی کہانیوں سے بھرا ہوا ہے۔ مثلاً سٹائن بک کے ٹورنٹیل فلیٹ اور کناری رو کے باشندے۔ نکتے، پس ماندہ سماج کے ٹھکرائے ہوئے بے عزت اور بے آبرو عجیب و غریب لوگ انتہائی متحدہ سماج میں بھی اپنی کشش رکھتے ہیں۔ بادلیر کی وہ بات یاد کیجیے کہ ادب طاقت اور اقتدار کی شہ نشینوں میں بہت بے چینی محسوس کرتا ہے اور بہت ہی معمولی اور چھوٹے لوگوں مثلاً آوارہ منشوں، کوچوانوں، شرابیوں، طوائفوں، دکانداروں، نوکروں اور خادماؤں کے قریب آکر کھل اٹھتا ہے۔

فلاہیر کے یہاں بورژوا شخصیت کی ایک ٹائپ کے طور پر ابھر کر آتا ہے۔ اس کی ناولوں میں ہی نہیں بلکہ دوسری تحریروں میں بھی۔ فلاہیر کے لیے بورژوا علامت تھا۔ پیشہ ورانہ عزائم اور سماجی رکھ رکھاؤ کی (اتنے بے رنگ طور پر بورژوا جتنی کہ قانون کے مکتب کی بنچیں ہوتی ہیں) تخیل کی وہ خصوصیت جو TO THE POINT ہونے پر اصرار کرتی ہے۔ (ہملٹ کے چند تضادات پر دی مو سے کے اعتراضات کو وہ صریحاً بورژوا کہتا) احساس اور آرزو کے چند نازک پہلوؤں کو سمجھنے کی صلاحیت کا مکمل فقدان (کل رات تم ایک بورژوا کی طرح مجھ پر ہنسے جب میں اُن خوابوں کو بیان کر رہا تھا جو میں نے پندرہ سال کی عمر میں دیکھے تھے) کامیاب ہونے، بلکہ دانشورانہ طور پر بھی کامیاب ہونے کی تمنا (جو چیز مجھے پاگل کرتی ہے وہ ہمارے لکھنے والوں کی بورژوا اثریت ہے۔ ایسے نیو پارٹی، ایسے بے وقوف) جاہل اور احساس سے عاری لوگوں کے PRESTIGE CONSCIOUS FADS بھی بورژوا اثریت کی نشانی ہے (اگر نقاد کسی سنگ تراش کے بارے میں کہتے ہیں کہ وہ فارم کی طرف بے

پروا ہے لیکن ہے مفکر، تو بورژوا خوشی کی سسکاریوں کے ساتھ اس چیز کی تعریف کرنے کو بڑھتے ہیں جو انھیں بور کرتی ہے (عام قسم کے جذبہ سے..... چاہے وہ ذاتی ہو یا سماجی، بلند ہونے کی صلاحیت کا فقدان (ایک خاتون دوست سے جسے وہ بوڑھی اور بد صورت دیکھنے کا متوقع تھا ملاقات کے بارے میں لکھتا ہے۔ ایک بورژوا کہے گا کہ میں بہت فریب شکستہ DISILLUSION ہوں گا۔ لیکن میں بہت کم ڈیس الیوژن ہوا ہوں کیوں کہ میرے پاس بہت ہی کم الیوژن یا فریب تھے) اپنے طرز عمل کا جمالیاتی تجزیہ کرنے کی نااہلیت چاہے وہ کتنا ہی شخصی کیوں نہ ہو۔ (میکسم دو کمپ کو وہ اپنی بہن کی موت کا ذکر کرتے ہوئے لکھتا ہے۔ میری آنکھیں قبر کی طرح خشک تھیں لیکن میں بڑی طرح کھنچاؤ محسوس کر رہا تھا۔ میں تمھیں یہ بتانا چاہتا تھا کیونکہ میں محسوس کرتا تھا کہ یہ سن کر تمھیں لطف آئے گا۔ تم کافی ذہین ہو اور مجھے چاہتے بھی ہو اس لیے تم لطف کے لفظ کو سمجھ سکو گے جو ایک بورژوا کو ہنسی میں مبتلا کر دے گا)۔

نارمن میلر کا سفید جیشی دوسری جنگ عظیم کے بعد کے امریکی بوہیمیا کا نمائندہ ہے۔ پوسٹر اس بوہیمیا کا مرکزی کردار ہے جو بڑی طاقتوں اور امریکہ سے مخصوص انسانی صورت حال کی پیداوار ہے۔ پوسٹر کا NIHILISM خطرناک نئے ہتھیاروں، آمریت کی سفاکیوں اور ریاست کی طاقت کے پھیلاؤ کا نتیجہ ہے۔ پوسٹر کا ماڈل امریکی جیشی ہے جو قدرتی طور پر سماج سے باہر ہے اور اس لیے سماجی آبرو، مفاہمت، بے کیفی اور بزدلی کے خلاف کمر بستہ ہے۔ پوسٹر گفتگو، طور طریقوں، لباس اور آداب میں عجیب و غریب جدتیں پیدا کرتا ہے، احساس کی سطح پر جیتا ہے اور آزاد جنس کا ماننے والا ہے۔

پوسٹر کی ضد SQUARE ہے..... وہ لوگ جو سماجی مصیاریوں کے ماننے والے ہیں، اور قوم اور کمیونٹی کی خدمت کی باتیں کرتے ہیں وہ یا تو چور ہیں یا فراڈ۔ سکویر سماعت خراش راست رو اور صائب الرائے ہے۔ وہ روایت پسندی کا انبار ہے جو ترقی کوش آدمی میں فطری مقام پاتی ہے۔ جذباتی احتیاط، لیادیا پن، موقعہ شناسی، گنتی، گرمی حیات کی کمی، اور اظہار کی منفرد اسٹائل کو پانے میں ناکامی وہ قیمت ہے جسے وہ سماجی اور اقتصادی طور پر کامیاب ہونے کے لیے چکاتا ہے۔ پوسٹر میں ایک طنز نگار کے سرد پہلو کے ساتھ زندگی سے پیار کا گرم پہلو بھی ہے۔ وہ جمالیاتی اور عشقیہ تجربہ کو قبول کرنے اور ان سے بلند ہونے کا سلیقہ رکھتا ہے۔ ہر بوہیمین کی طرح پوسٹر اپنے آدرشوں کی خود تجسیم ہوتا ہے۔ عامیانه پن سے آزادی اور حقیقی تجربہ میں شمولیت اس کی زندگی کا آہنگ ہے۔

نارمن میلر ہپ اور سکویر کا فرق یوں بتاتا ہے۔ استقرار INDUCTION ہپ ہے۔ استخراج DEDUCTION سکویر ہے۔ ذات ہپ ہے۔ سوسائٹی سکویر ہے۔ ٹھگ ہپ ہے، پولیس سکویر۔ ولی ہپ ہے، پادری سکویر۔ جسم ہپ ہے ذہن سکویر۔ آداب ہپ اور اخلاق سکویر۔ رات ہپ اور دوپہر سکویر۔ سوال ہپ اور جواب سکویر، ایک مفتران اقوال کی تفسیر اس طرح کرتا ہے:

”میلر تشریح نہیں کرتا لیکن ہم محسوس کرتے ہیں کہ یہ تفریق درست ہے اور یہ کہ ہمارا انتخاب کیا ہوگا۔ مثلاً استقرار ذہن کی جرأت، ٹھوس حقیقتوں کی نبض کی دھڑکن اور زندگی کی نشانی ہے۔ اس میں آزادی اور ولولہ ہے

اور تجربہ میں شرکت ہے۔ اس کے برعکس استخراج ایک گھٹنا ہوا سرد برہنہ دانشورانہ اسلوب ہے۔ ٹھگ ہپ ہے کیوں کہ وہ مارکٹ کی افادی اور تنظیمی قدروں کی نفی کرتا ہے۔ وہ ان سے آگے جا کر اپنی ذات کو منواتا ہے۔ پولیس سکور ہیں کیونکہ سماجی قانون کے چاکر ہیں۔ ولی ہپ ہے کیوں کہ وہ تکمیل ذات کے نشہ میں سرشار ہوتا ہے اور اسے مقدس لامرکزیت حاصل ہوتی ہے۔ پادری ممنوع اور مستجاب کے فوجدار ہوتے ہیں۔ بدن ہپ ہے کیونکہ سانس لیتی زندگی کی کل حقیقت اور اس کے تمام اسرار اور غیر ذمہ داریوں کا گہوارہ ہوتا ہے۔ ذہن سکور ہے کیوں کہ وہ احتیاط ننتی اور محفوظ فاصلہ کے اس عنصر کا حامل ہے جو تجربات کے سبق سے پیدا ہوتا ہے۔ آداب ہپ میں کیوں کہ ان کا تعلق شخصی اسلوب کی جمالیاتی تنظیم سے ہے۔ اخلاق کمیونٹی کے تقاضوں کے سامنے جبہ سائی ہے۔ رات ہپ ہے کیوں کہ پُر اسرار ہے۔ دوپہر سکور ہے کیوں کہ واضح ہے اور سماجی زندگی میں شرکت کی گھڑی ہے..... وہ گھڑی جس میں مبہم کو دبایا جاتا ہے اور جو کام اور پیسہ کمانے کے کام آتی ہے۔ سوال ہپ ہے کیوں کہ سوال اپنی ذات میں پریشان کن اور نامکمل ہے اور حقیقی سوال حیرت زدگی سے آگے نہیں جاتا۔ جواب سکور ہے کیوں کہ جواب مسئلہ کو سلجھا کر اور عملی اقدام کا امکان پیدا کر کے حیرت زدگی کی کیفیت کا خاتمہ کرتا ہے اور اس طرح تجربہ کو سماجی اور غیر انفرادی بناتا ہے۔“

یہ تضادات ہپ اور سکور، رومانی اور بورژوا، اس آدمی کے قد کو کم کرتے ہیں جو سماجی اور تنظیمی ہے اور جو محتاط، قابل اعتماد، پیسہ کمانے اور ملازمت کرنے کے کام کو ڈھنگ سے کرنے والا پیداواری آدمی ہے اور جسے فرامڈ نے ANALTYPE کہا ہے۔

جدید معاشرہ مختلف ذرائع سے عوام میں خواہشیں پیدا کرتا ہے اور پھر انہیں پورا کرنے کے لیے پیداوار بڑھاتا ہے۔ مادی خوش حالی، اقتصادی پیداوار، ٹکنکل ترقی اور ایک ایسا نظام تعلیم جو ٹکنکل ماہروں اور مینیجروں کو پیدا کرتا ہے آج کے معاشرے کی اساس ہیں۔ حکومتوں اور سماجی اداروں کا کام مسلسل پیدا ہونے والے سماجی مسائل کو حل کرنے کا ہے اور یہ مسائل بھی ایسے ہیں جنہیں بڑے پیمانہ پر اجتماعی طور پر حل کیا جاسکتا ہے۔ اس دیوینکل سماج کے لیے ادیب کے دل میں خوف یہ ہے کہ عوامی حکومت ملی کو کامیاب بنانے اور مسائل کے اجتماعی حل تلاش کرنے کے بیوروکریٹک طریقے انفرادی طرز حیات کی قدیم روایت کے لیے مہلک ثابت ہوں گے۔

اگر بورژوا اسے ادیب کی نفرت کا تجزیہ کیا جائے تو اس کا اصل سبب تو عقلیت پسندی کا وہ فلسفہ ہے جس کے ہاتھ میں بورژوا بھی محض ایک آلہ تھا۔ ایک طرف تو عقلیت پسندی کے تجزیاتی طریقہ کار نے ہر تجربہ کو مختلف اجزاء میں بکھیر دیا اور تجربہ سے اس کی سریت اور ابہام کا حسن چھین لیا۔ شعر سے اس کے تمام مفروضہ معنی نچوڑنے والی تنقید ہو یا ساختیاتی فکر، سب نے ادبی تجربہ کو دھندلکے کی پُر اسرار مبہم فضاؤں سے نکال کر چلچلاتی دھوپ میں لاکھڑا کر دیا۔ شعر و افسانہ میں جمالیاتی مسرت کا سرچشمہ تخیل کی حسن آفرینی ہے اور حسن کو محسوس کیا جاسکتا ہے بیان نہیں کیا جاسکتا۔ جب تنقید یہ دیکھنے لگی کہ آرٹ میں حسن کا فارمولا کیا ہے تو آرٹ کی سریت حسن اور ابہام مدد سنانہ تشریحات اور چالاک تعبیرات کی نذر ہو گیا اور آرٹ کی محرکار یگری گری میں بدل گئی جس کی وضاحت کے

لیے چارٹ اور گراف بنائے گئے اور حروف کی آوازوں پر صوتیات کا سٹی تھو سکوپ رکھ کر جبریل کے نفس کا زیرو بم ناپا گیا۔ تنقید کو سائنس بنانے کی ہر کوشش ناکام تو ہونے ہی والی تھی لیکن اس کوشش میں تنقید نے اپنی اور آرٹ کی جو مٹی پلید کی وہ بھی بیسویں صدی کی عقلیت پسندی کی عبرتناک مثال ہے۔

اور ایک نظر سے دیکھیں تو پوری بیسویں صدی شعر و ادب کی دشمن رہی ہے۔ شاعری اور افسانہ جھرنوں اور جھونپڑیوں کا بیان کر سکتے ہیں۔ سینٹ کانکرت کے جنگلوں کا نہیں۔ اُن کے ڈائمنشن، سایوں، پیچیدگیوں اور بلندیوں کو فلمی تصویروں کے ذریعہ پیش کیا جاسکتا ہے اور سی لیے ذرا طنزیہ صورتِ حال ملاحظہ فرمائیے کہ اگر جدیدیت بڑے شہروں کی پیداوار ہے تو لفظی میڈیم ہونے کے ناتے ہی ادب شہروں کی ترجمانی نہیں کر سکتا اور فلم بہتر طور پر کر سکتی ہے۔ چنانچہ مارشل مک لوہان نے کہا کہ الکڑونک میڈیا نے پرنٹ لفظ کو از کار رفتہ کر دیا۔ ادھر ایڈمنڈ ولسن نے اعلان کیا کہ شاعری دم توڑتی ہوئی صنفِ سخن ہے اور اعداد و شمار نے بھی یہ ثابت کیا کہ انگلستان میں مشکل سے چار فی صد لوگ شاعری پڑھتے ہیں۔ اردو میں مشاعرے جب تجارتی بن گئے تو رہی سہی ادبیت بھی عنقا ہو گئی۔

اس سنڈروم کا دوسرا دردناک پہلو زبان سے ناواقفیت تھی۔ ادھر شین قاف سے بے بہرہ پوری ایک قوم پیدا ہو رہی تھی جوئی وی اور ریڈیو کے ذریعہ زبان کے اس گنوار پن کو پھیلا رہی تھی جس کے خطرے کی طرف فراق نے اتنی صحیح پیشین گوئی کی تھی۔ دوسری طرف فارسی سے ناواقفیت کی وجہ سے شاعروں کے پاس شاعری کی زبان کا سرمایہ ہی آدھا رہ گیا تھا۔ ادھر نظم معرئی، نظم آزاد، نثری نظم نے عروض و آہنگ کا ناس مارا تھا۔ اس آدھی زبان میں جو پاؤ شاعری ہوئی اس میں اگر چھٹانک بھر بھی غنائیت اور شعریت مل جائے تو شاعری کا قاری گنگا نہاتا ہے۔

ڈراما تو آغا حشر اپنے ساتھ میدانِ حشر کے لیے بطور نامہ اعمال کے لے گئے تھے، ادھر جب بہت واویلا مچا کہ ہمارے یہاں ناول نہیں تو مغرب میں شور ہوا کہ ناول بھی مر رہی ہے۔ شہزاد کہانیاں کہتے کہتے تھک گئی ہے اور اس کے پاس کہانیاں نہیں رہیں۔ یہ شور اردو کے جدید افسانہ نگاروں کے لیے نوائے سرور ثابت ہوا۔ اول تو انھوں نے خود کو ناول نگاری کی ذمہ داری سے بری قرار دیا اور ایسے افسانے لکھنے پر کمر بستہ ہوئے جن میں نہ کہانی ہونہ کردار، بس تار تار اسلوب کے عنکبوت میں علامت کی مکھی یا اسطور کا منکھا اٹکا ہوا ہو۔ نقاد کا کام بس اتنا رہ گیا کہ نوکِ قلم سے ان مری ہوئی مکھیوں کی معنویت کا کھوج لگائیں۔

اردو کی جدید نسل نہ ٹریجک جیمزیشن ہے نہ LOST جیمزیشن بلکہ DOOMED جیمزیشن ہے۔ کیوں کہ وہ جس زبان میں لکھ رہی ہے وہ زبان ہی دم توڑ رہی ہے۔ ایک کہانی پڑھی تھی جس میں پکا سو سمندر کی ریت پر تصویریں بناتا ہے، خوبصورت، تحیر خیز اور لازوال۔ ظاہر ہے بھرتی آنے کی دیر ہے۔ اردو کا جدید ادیب پکا سو نہیں لیکن وہ کام یہی کر رہا ہے۔

بے شک وہ بڑی آزمائشوں میں مبتلا ہے۔ زبان کی، فن کی، تہذیب و تمدن کی، اپنی قوم اور اپنی بھلا کی۔ شورشِ گیتی میں لکھنے اور جینے کا قرینہ وہ بھول گیا ہے۔ وہ بہت ہاتھ پاؤں مار رہا ہے لیکن کوئی بات بن نہیں پاتی۔

برف میں کوئی تراڑ نہیں پڑتی۔ جمود ٹوٹا نہیں۔ انگلیاں شل ہیں، اور دل حرارت سے خالی۔ وہ ہیرو بھی نہیں اور باغی بھی نہیں، محض تاریخ کی بے رحم طاقتوں کا صیدِ زبوں ہے۔

برادرز کاراموزوف میں ڈیمٹری کاراموزوف نے سب سے زیادہ وجودی کرب جھیلا ہے۔ وہ ایسے روحانی عذاب سے گزرا ہے جس کی مثال عالمی ادب میں کہیں نظر نہیں آتی۔ ناول کے اخیر میں وہ ایک خواب دیکھتا ہے۔ وہ دیکھتا ہے کہ ایک کسان اسے گاڑی میں بٹھائے کہیں لیے جا رہا ہے۔ اس کا گزرا ایک گاؤں میں ہوتا ہے جس میں تنگ اور تاریک جھونپڑیاں ہیں، کچھ جلی ہوئی ہیں اور اُن کی چھتیں سیاہ ہو گئی ہیں۔ اور بہت سی کسان عورتیں ہیں جو راستہ کے دونوں طرف کھڑی ہوئی ہیں۔ سب کی سب ڈبلی پتلی اور زرد۔ اور اُن میں ایک تھی جو چالیس سال کی نظر آتی تھی لیکن شاید بیس سال ہی کی ہو۔ پتلا لمبوتر اچہرا اور اس کی گود میں ایک ہلکتا ہوا بچہ۔

بس ہمارے لیے خواب کا اتنا حصہ کافی ہے، کیوں کہ دوستووسکی کے بعد بیسویں صدی میں ہم نے اس ذہنی عورت اور اس کے ہلکتے بچے کو اتنی بار دیکھا ہے کہ یہ تصویر وقت کی دیوار پر نقش ہو گئی ہے۔ یہ تصویر سہل رجائیت، آئینہ یولوجی کے فریب اور آسمانی دلاسوں کی مکمل نفی ہے۔ یہ تصویر ہمیں زندگی کے جوہر میں رہے ہوئے المیہ کا احساس کراتی ہے۔ ادب کچھ بھی بیان کرے لیکن اگر اسکے مرکز میں انسانی صورت حال کا شعور نہیں، تو وہ اس گہرائی اور معنویت سے محروم رہے گا جو اسے سکہ بند جذباتی اور اخلاقی اور شووینسٹک تحریروں سے الگ کرتا ہے۔ آج کا ہمارا بڑا مسئلہ یہ ہے کہ ہم نے ادیب کے نام پر مصلح، رہبر، سوشل انجینئر پیدا کیے اب اُن کے نظن سے دوبارہ فن کار کیسے پیدا کریں۔ غیر شعوری طور پر بورژواژری عقلیت پسندی، افادیت، اخلاقیات، رجائیت، احتیاط، نے اور تجربہ اور تخیل کے خوف نے جن رویوں کو ہمارے فن کارانہ مزاج میں راہ دی تھی اُن سے نجات.... دن بہ دن تجارتی، مادہ پرست، سطحی اور یک رنگ بنتی ہوئی دنیا میں شعر و ادب سے حُسن آفرینی، نشاط انگیزی اور بصیرت افروزی کا کام کیسے لیا جائے جو وہ کرتے آئے تھے۔ ہمارا المیہ یہ ہے کہ تیزی سے بدلتے ہوئے زمانہ میں جب بے شمار جذباتی، نفسیاتی اور فکری الجھنیں پیدا ہو رہی تھیں، اور بڑے بڑے آدرشوں عقیدوں اور فلسفوں کے بُت ٹوٹ رہے تھے، شعر و ادب کا تقاضہ تھا کہ انسانی تجربہ کی اس اُتھل پھٹھل اور پیچیدگی کو حساب میں رکھ کر ادبی اظہار میں نزاکتیں اور پیچیدگیاں پیدا کی جائیں۔ لیکن ہم نے تمثیل اور علامت کو پسند کیا جو پیچیدگی کو سادگی میں بدلتی ہے۔ ہم ایک بھی ایسا کردار پیدا نہ کر سکے جو ہمارے زمانہ کی الجھنوں کا ترجمان ہو۔ بادلیئر کے DANDY سے لے کر پوسٹر تک کے مخالف استلباشمنٹ کرداروں کی جو ایک پر م پر اسے اس میں ہم ہمارا کوئی نمائندہ نہ بھیج سکے۔

بورژوا اور جمالیاتی شخصیت کا جو تضاد زیرِ نظر مضمون میں پیش کیا گیا ہے اس کا تخیلی اظہار آپ دیکھنا چاہیں تو بیدی کا افسانہ ”جو گیا“ پڑھیے۔ ”جو گیا“ کا جگل آڈن کے لفظوں میں فن کار بھی ہے، عاشق بھی اور پاگل بھی۔ پاگل اس معنی میں کہ اسے شہر کی تمام عورتیں اسی رنگ کی ساڑھی پہنے نظر آتی ہیں جو اس دن جو گیا نے پہنی تھی۔ اس کا دوست ہیمنت اس کی ایسی باتوں پر ہنستا ہے بالکل ویسی ہنسی جیسی کہ فلائیر کے دوست نے ہنسی تھی جب فلائیر اس کے سامنے اپنے وہ خواب بیان کر رہا تھا جو اس نے پندرہ سال کی عمر میں دیکھے تھے۔ ہیمنت وکٹر ہیوگو کے

لفظوں میں بورژوازی کی طرح مطمئن تھا۔ بیدی کہتے ہیں دنیا بھر میں کہیں کسی جگہ بھی ایک ہی موسم نہیں رہتا اور نہ ایک ہی رنگ رہتا ہے لیکن اس کے چہرے پر ہمیشہ ایک سی ہنسی اور تضحیک رہتی تھی۔ فلا بیر کے لفظوں میں ہیمنت کے پاس تخیل کی وہ صفت تھی جو TO THE POINT ہونے پر اصرار کرتی ہے۔ وہ جنگل کا ہاتھ پکڑ کر سڑک پر لے جاتا ہے اور بتاتا ہے کہ ہر عورت کی ساڑھی کا رنگ الگ ہے۔ یہ ہاتھ پکڑ کر لے جانے والی اور شیکسپیر کے تضادات اور اقبال، جوش، فراق اور فیض کی زبان کی غلطیاں بتانے والی تنقید کے پھنوں سے ہم اچھی طرح واقف ہیں۔ جنگل معمولی ہے لیکن منفرد کیوں کہ اس کے پاس اپنا ایک اظہار کا منفرد اسلوب ہے۔ ہیمنت سب سے الگ ہے لیکن ایک فیشن پرست کی مانند اس کی اپنی کوئی انفرادی شاکل نہیں۔ نارمن میلر کی بات جنگل پر صادق آتی ہے کہ وہ جمالیاتی اور عشقیہ تجربہ کو قبول کرنے اور ان سے بلند ہونے کا سلیقہ رکھتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو وہ دوسرا مجنون اور دیوہاس ہوتا، بطور عاشق کے مکمل لیکن بطور فن کار کے ناکام۔ ہیمنت نہ تو فن کار ہے نہ عاشق نہ پاگل۔ وہ میلر کے الفاظ میں محض ایک سماعت خراش راست رو اور صائب الرائے ہے۔

ڈمیٹری کا خواب اگر ہمیں انسانی صورت حال سے قریب کرتا ہے تو جنگل کا مشاہدہ ہمیں زندگی کے حسن اور نشاط سے روشناس کراتا ہے۔ تخلیق فن ایز کی جہت کا عمل ہے اور جو گیا کا حسن اس جہت کے پانیوں میں حرکت پیدا کرتا ہے لیکن اسے بھوک کی آلائشوں سے گدلا نہیں کرتا۔

تخلیق فن کے لیے غم زیست کا شعور بھی اتنا ہی ضروری ہے جتنا کہ نشاط زیست کا احساس۔ یہی نہیں بلکہ عقل و جنوں کا تضاد تناؤ اور امتزاج بھی اتنا ہی ناگزیر ہے۔

نطشے کے لیے اپولو اور ڈیونیس دونوں دیوتا باہم مل کر یونانی جوہر کی تخلیق کرتے ہیں۔ دونوں دیوتا کلاسیکیت اور رومانیت، عقل اور وجدان کے تضاد کے نمائندے ہیں اور نفسیاتی سطح پر انسانی سائیکی کے دائمی تضاد کو پیش کرتے ہیں۔ اپولو سلامتی بخشتا ہے۔ ڈیونیس آزادی۔ اپولو شہر تعمیر کرتا ہے کیوں کہ شہر کی اساس مدنی معاہدہ، باہمی اشتراک، نظم و ضبط، قانون اور عقل و خرد پر ہے۔ اپولو سچائی، سلامتی، عاقبت اندیشی، خود شناسی اور ضبط نفس کی تعلیم دیتا ہے۔ اسی لیے وہ سماج کے اعلیٰ ترین طبقہ میں گھومتا ہے۔ ڈیونیس آزادی، مسرت، رندی اور سرمستی، آوارگی اور عیش کوشی کا دیوتا ہے۔ وہ ہمیشہ عوام کا پسندیدہ دیوتا رہا ہے۔

لیکن نطشے کا کہنا ہے کہ جس طرح بقائے نسل کے لیے عورت اور مرد دونوں کی ضرورت ہے، آرٹ کی تخلیق کے لیے دونوں دیوتاؤں کی ضرورت ہے۔ اپولو کے بغیر یونان مزاج پر بریت، ہوس رانی اور تشدد کا شکار ہو جاتا۔ خود فراموشی نے اشعور کی پراسرار، اندھی اور جبلی طاقتوں کو آزاد کرنے کے بعد اپولو کے اصول کی یعنی نظم و ضبط اور ضبط نفس کی اہمیت کو قبول کیا تھا۔

فن کی سطح پر اہم چیز تضادات کے تناؤ میں جینا ہے۔ توازن بھی اتنا محرک فن نہیں جتنا کہ تناؤ۔ یہ تناؤ ہی ہے جو طنز یا IRONY کے تہ دار پیچیدہ پیرایہ اظہار کو جنم دیتا ہے۔ جب نشاط زیست کی موج موت کے ساحل سے ٹکراتی ہے، یعنی شخصی صورت حال میں انسانی صورت حال کا آفاقی اور ماورائی ڈامنشن پیدا ہوتا ہے تو طرح جگ

آرٹنی جنم لیتی ہے۔ غالب کی شاعری میں جو تہہ داری، پہلو داری اور پیچیدگی ہے وہ احساس کی اسی ارضی ماورائی نوعیت اور اظہار کی طنزیہ کیفیت کا عطیہ ہے۔ اس سلسلہ میں مشہور امریکی شاعر رابرٹ لویل کا یہ اقتباس میرے عندیہ کو بہتر اور واضح تر انداز میں پیش کرتا ہے:

”زندگی میں ہم بہت سی جھوٹی آوازوں میں بولتے ہیں۔ لیکن اگر ہم خوش قسمت ہیں تو کبھی کبھی سچی آواز ہماری نظموں میں جاگ اُٹھتی ہے۔ ایک نظم کو اپنے دامن میں آدمی کے تضادات کو جگہ دینے کے لیے گنجائش نکالنی پڑتی ہے۔ مثال کے طور پر میری ذات کا ایک حصہ ایک عام قسم کے لبرل آدمی کا ہے جو مقاصد سے سروکار رکھتا ہے اور جو امن انصاف اور مساوات کی خاطر اتنا ہی بے قرار رہتا ہے جتنا کہ دوسرے لوگ۔ میری ذات کا دوسرا حصہ ایک کنزرویٹو (قدامت پسند) آدمی کا ہے جو مسائل کی تہہ تک پہنچنا چاہتا ہے۔ اور چاہتا ہے کہ اس پورے عمل کو جس کے سبب پورا عہد جدید نا انسانیت DEHUMANIZATION اور میکائلیت کا شکار ہو رہا ہے سست کر دے۔ اسے یہ علم بھی ہے کہ لبرلزم موت ہی کا ایک روپ ہو سکتا ہے۔ نظم کی تصنیف کے دوران ان اندرونی تحریکات اور تعصبات کو نظم میں اس طرح درآنا چاہیے کہ انجام کار ہم یہ بھی نہ جان سکیں کہ ہم نظم میں کیا کہنا چاہتے تھے۔“

فلاپیئر اور مادام بواری

بتخانہ چیر

وارث علوی

گجرات اردو سہ ماہیہ اکادمی، گاندھی نگر



فلا بیر اور مادام بواری

(۱)

حسن عسکری کے ہاتھوں فرانسیسی ادب کے دو غیر فانی شاہکار اردو ادب میں منتقل ہوئے ہیں۔ ایک فلا بیر کا ناول مادام بواری دوسرا ستان وال کا ناول سرخ و سیاہ۔

مادام بواری کی مقبولیت اور شہرت فرانسیسی ادب تک ہی محدود نہیں ہے بلکہ تمام یورپی ادب پر اس ناول نے گہرے اثرات ڈالے ہیں۔ فلا بیر کے زمانے سے لے کر آج تک اس ناول کی مقبولیت میں بدستور اضافہ ہو رہا ہے۔ اور ہر نسل نے مادام بواری میں زندگی کی ایک نئی معنویت کی جستجو کی ہے۔ اپنی بے پناہ حقیقت نگاری، دلآویز انداز بیان، اور بے مثال کردار نگاری کی بنا پر یہ ناول عالمی ادب کا انتہا درجہ پرکشش کارنامہ بنا ہوا ہے۔ لیکن ناول کی فنی جامعیت سے قطع نظر رومانی اور کلاسیکی تصور حیات کی جو کشمکش اس ناول میں جھلکتی ہے، وہ آج تک ادبی نقادوں اور دنیا کے مفکرین کو دعوتِ فکر و نظر دیتی رہی ہے۔ اردو ادب میں ناول کی تہی مائیکل کے پیش نظر براہِ راست فرانسیسی سے ان ناولوں کا ترجمہ اور وہ اس شخص کے ذریعہ جسے فرانسیسی ادب سے گہرا لگاؤ ہے۔ اردو تراجم کی تاریخ میں ایک اہم باب کا اضافہ کرتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ جب کانسنٹ گارنٹ نے روس کے کلاسیکی ادب کے اہم نمائندوں خصوصاً طالسٹائی۔ دستاؤسکی چیخوف وغیرہ کو اپنے تراجم کے ذریعہ انگلستان سے روشناس کرایا تو ان تراجم نے انگریزی فکر و نظر کو اتنا ہی متاثر کیا جتنا کسی زمانہ میں پلوتارک کے تراجم نے کیا تھا۔ اردو میں فلا بیر۔ ستان وال۔ بالزاک موپاساں اور دوسرے فرانسیسی فن کاروں کی تخلیقات کو روشناس کرانے کا جو سلسلہ جاری ہوا ہے۔ اُس نے پہلی بار مغربی ایوانِ ادب کے درتے ہم پر کھول دیے ہیں۔ ان تراجم کے اثرات اردو ادب میں کیا ہوں گے اُس کی پیشین گوئی تو ممکن نہیں لیکن شاید یہ قیاس غلط نہیں ہے کہ ان ناولوں کا مطالعہ ہماری ادبی بصیرت میں گہرائی اور وسعت، اور زندگی اور آرٹ کے متعلق ہمارے مروج تصورات میں ایک اہم انقلاب کا موجب ہو سکتا ہے۔ زیرِ نظر مقالہ فلا بیر کی شخصیت اُس کے آرٹ اور مادام بواری کی خصوصیات کو سمجھنے کی ایک ادنیٰ کوشش ہے۔ ان پال سارتر نے جو یہ بات بودلیئر کے متعلق کہی ہے کہ اُس کی زندگی خلا میں ایک تجربہ تھی تو یہی فلا بیر کے متعلق بھی صادق آسکتی ہے اُس کی تمام تر زندگی

تنہائی اور سماجی علیحدگی میں گزری اور آرٹ سے اُس کی مصروفیت کے علاوہ کوئی ایسی چیز اس کے پاس نہیں جو اُس کی زندگی کے بے پناہ خلا کو دور کر سکتی۔ اس میں شک نہیں کہ اپنی بھانجی کی رولن سے اُسے محبت تھی۔ زندگی کے کچھ خوشگوار لمحے اُس کی نگہداشت میں گزرے۔ ایک دو سفر بھی اُس نے کیے۔ دو چار دوستوں کی صحبت سے بھی وہ لطف اندوز ہوا۔ اور ایک آدھ کامیاب اور ناکام معاشقے بھی اُس کی زندگی میں آئے۔ اس کے باوجود وہ بھرپور زندگی نہیں گزار سکا۔ عین عالم شباب میں فلا بیر زندگی اور زندگی کے ہنگاموں سے کنارہ کش ہو گیا۔ وہ بچپن ہی سے بہت حساس، جذباتی اور تنہائی پسند واقع ہوا تھا۔ باوجود اس کے کہ اس کا باپ ایک کامیاب ڈاکٹر تھا اور فلا بیر کو متوسط طبقہ کی وہ تمام آسائشیں میسر تھیں جو اس زمانہ میں کسی بھی متوسط طبقے کے لڑکے کے لیے باعث رشک ہو سکتی تھیں۔ فلا بیر اپنی زندگی میں کسی چیز کی کمی محسوس کرنے لگا۔ اور روحانی تنہائی کی کرناک اذیت میں خود کو مہلتا پانے لگا۔ وہ ایک جگہ لکھتا ہے کہ ”میں دس سال کا تھا تب اسکول میں داخل ہوا۔ اور بہت جلد ہی نوع انسان کے خلاف ایک بے پناہ بیزاری کے جذبہ سے گراں بار ہو گیا۔“ بعد میں اُس کی یہ روحانی تنہائی جسمانی تنہائی کی شکل اختیار کر گئی۔ اُس کی تمام زندگی اپنے مطالعہ کے کمرے اور بھانجی کے گرد گھومتی ہوئی ختم ہو گئی۔ یہ کہنا دشوار ہے کہ آخر اتنی کم سنی کے عالم میں ہی فلا بیر زندگی سے بیزار اور عام انسانوں سے متنفر کیوں ہو گیا۔ وہ ایک کھاتے پیتے گھرانے کا خوش شکل اور تندرست لڑکا تھا۔ پدرانہ شفقت اور مادرانہ محبت سے بھی محروم نہیں تھا۔ یہ قیاس کرنا شاید غلط نہ ہو گا کہ زندگی سے بیزاری کی منجملہ دیگر وجوہات کے ایک وجہ اُس کی رومانی طبیعت ہو سکتی ہے۔ فلا بیر کے زمانہ میں رومانیت اپنے مہلک نتائج پیدا کر چکی تھی۔ خوابوں کی خوب صورت اور رنگین دنیا میں رہنے والے نوجوانوں کو حقیقی زندگی کی بے رنگی اور بے کیفی بہت کھل رہی تھی۔ قنوطیت کا رجحان عام تھا۔ فلا بیر کے ایک ہم مکتب لڑکے نے اپنے سر کو بارود سے اڑا دیا تھا۔ اور ایک لڑکے نے نائی سے پچانسی کا کام لے کر زندگی کا خاتمہ کر دیا تھا۔ فلا بیر کی قنوطیت اور کلہبیت اسی مریضانہ رومانیت کا نتیجہ تھی۔ اس کے رومانی رجحان طبع کی آئینہ داری اس کے ابتدائی ناول بہ خوبی کرتے ہیں۔ فلا بیر کی رومانی طبیعت نے جب اپنے ارد گرد کی کاروباری زندگی میں سوائے بے لطفی اور بے کیفی۔ ابتذال اور انتشار کے کچھ نہ پایا تو جیسا کہ رومانی ذہن کا خاصہ ہے اُس نے حقیقی زندگی سے چشم پوشی کر لی اور اپنے وقت اور اپنی دنیا سے گریز کر کے خوابوں کی بستیاں آباد کیں۔ فلا بیر نے مغرب سے بھاگ کر مشرق کی پراسرار زندگی اور حال سے گریز کر کے قرون سابقہ کی موبوم رومانی فضاؤں میں پناہ لی۔ مادام بواری اُس کا پہلا ناول ہے جس میں اُس نے عام زندگی کی تلخ حقیقتوں سے اپنا رشتہ قائم کیا اور رومانیت کو جو شکست اُسے اپنی زندگی میں حاصل ہوئی تھی۔ اُسے اور بھی شدت سے فلا بیر نے اس ناول میں بیان کیا۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ مادام بواری رومانی اندازِ نظر پر سب سے مہلک حملہ ہے اور اس ناول سے کلاسیکی تصورِ حیات کی تجدید ہوتی ہے۔

فلا بیر کے رومانی ذہن نے حیات اور کائنات کے متعلق بڑے خواب ناک اور رنگین تصورات قائم کیے تھے۔ لیکن ابھی آخر حیات میں اُس کے خوابوں کا سفینہ کچھ دور جانے بھی نہ پایا تھا کہ حقیقتوں کی سرد، بے

رنگ اور مہیب چٹانوں سے ٹکرا کر پاش پاش ہو گیا۔ رومانی ذہن یہ کب جانتا ہے کہ شوریدہ سرسندروں میں نازک سفینے بہت دور تک نہیں چلتے۔ ابھی فلا بیر زندگی کو بھرپور طریقہ پر گزارنے بھی نہ پایا تھا کہ وہ زندگی سے بھرپایا۔ زندگی اُس کے لیے ایک پُر اسرار اُبھی ہوئی کتھی بن گئی جس کو سلجھانا اس کے نزدیک صرف بے جان فلسفہ کا کام تھا۔ وہ تو صرف بہ حیثیت فن کار کے زندگی کا تاثر لے سکتا تھا۔ چنانچہ زندگی اور زندگی کی غرض و غایت کے متعلق تمام نظریات اور تصورات اس کے نزدیک محض سطحی اور ناقابل التفات تھے۔ اپنے ایک خط میں وہ نہایت پُر جوش طریقہ پر لکھتا ہے۔ ”کوئی بھی عظیم دماغ کسی آخری نتیجہ پر نہیں پہنچا۔ کوئی بھی عظیم کتاب کسی قطعی نتیجہ پر نہیں پہنچی کیوں کہ نوع انسان ہمیشہ آگے بڑھتی رہی ہے، اور کسی ایک منزل پر آکر نہیں رُکی۔ ہومر کسی نتیجہ پر نہیں پہنچا، نہ ہی شیکسپیر، نہ ہی گوئٹے، اور نہ ہی انجیل، یہی وجہ ہے جو مجھے ایسی اصطلاح ’سماجی مسئلہ‘ سے اتنی قلبی اذیت پہنچی ہے۔ وہ دن جب جواب تلاش کر لیا جائے گا۔ اس سیارہ کا آخری دن ہوگا۔ زندگی ایک دائمی مسئلہ ہے۔ اسی طرح تاریخ اور دوسری ہر چیز۔“

فلا بیر کے لیے روزمرہ کی بے رنگ زندگی کی سطحیت۔ تحسُن۔ اکتا دینے والی یکسانیت اور بے کیف تواتر ناقابل برداشت تھا۔ اُس کا رومانی ذہن، جو ہمیشہ غیر معمولی باتوں کا متلاشی رہتا تھا، معمولی زندگی کو کیسے قبول کر لیتا۔ لیکن زندہ رہ کر زندگی کو رد بھی تو نہیں کیا جاسکتا۔ زیادہ سے زیادہ اُس سے چشم پوشی کی جاسکتی ہے۔ بے اعتنائی برتی جاسکتی ہے۔ حقیقی زندگی کا انتشار صرف آرٹ ہی میں وحدت بن کر جھلکتا ہے۔ یہ تو صرف آرٹ ہی ہے جو زندگی کی بے ربطی میں ربط اور پراگندگی میں تنظیم پیدا کر سکتا ہے۔ آرٹ ہی ہے جو حقیقی زندگی کو قابل برداشت بناتا ہے۔ فلا بیر نے ایک تھکے ہوئے راہرو کی طرح زندگی کے لِق و دِق صحرا میں فن کا چشمہ ڈھونڈ نکالا اور تمام زندگی اس چشمہ سے سیراب ہوتے ہوئے گزار دی۔ فلا بیر نے آرٹ کو زندگی کا نعم البدل بنالیا۔ اس بے رنگ دنیا میں نہیں صرف آرٹ کی رنگارنگ دنیا میں انسان زندہ رہ سکتا ہے۔ آرٹ فلا بیر کے لیے وقت گزاری ہی کا نہیں زندگی گزارنے کا ذریعہ بن گیا۔ محض جمالیاتی تفریح کا آلہ نہیں بلکہ زندگی کا واحد مقصد بن گیا۔

آرٹ ادب اور عظیم فن کاروں سے اُس کا لگاؤ کس قدر شدید تھا۔ اور اُن کے مطالعہ سے جذباتی طور پر وہ کتنا متاثر ہوتا تھا، اُس کا اندازہ خط کی ان سطروں سے ہوتا ہے۔ جن مَس فلا بیر نے مطالعہ کے دوران میں فن کار کے ساتھ شدید جذباتی ہم آہنگی پر زور دیا ہے۔ ”جب تم عظیم فن کاروں کو پڑھو تو اُن کے طریقہ کار پر گرفت حاصل کرنے کی کوشش کرو۔ ان کی رُوح کے قریب پہنچنے کی کوشش کرو۔ اور جب تم مطالعہ ختم کر لو گے تو تمہارا چہرہ فرط مسرت سے جگمگا رہا ہوگا۔ اُس وقت تم موسیٰ کے مانند نظر آؤ گے، جو کہ سینا سے اتر رہا ہو اور جس کا چہرہ آسمانی نور سے جگمگا رہا ہو۔ کیوں کہ اُس نے خداوند خدا کا مقدس جلوہ دیکھا ہے۔“

فلا بیر نے جامِ حیات کی تلخی سے گھبرا کر اُسے ٹھکرا دیا۔ تجرباتی زندگی سے اُس کی علیحدگی اور عام انسانوں سے اُس کی بے نیازی فلا بیر کے فن کو متاثر کیے بغیر نہ رہ سکی۔ فن کار اپنے فن کے لیے آخر خام مواد تو

زندگی ہی سے لیتا ہے۔ زندگی کی رہنمائی پر چلتے ہوئے فن کار جن خارزاروں اور خیابانوں سے گزرتا ہے۔ مختلف قسم کے جن راہروں سے دوچار ہوتا ہے وہ اُس کے دامن کو ان تجربات و مشاہدات سے بھر دیتے ہیں جن کے بغیر کسی اعلیٰ فن پارہ کی تخلیق ممکن نہیں۔ تجربات اور مشاہدات کا یہی خام مواد ہوتا ہے جسے فن کار کا تخیل جیتی جاگتی زندگی کے مرقع کی صورت میں پیش کرتا ہے۔ ستان دال۔ بالزاک۔ کامن کانسٹنٹ۔ دستو و سکی۔ وغیرہ فن کاروں کی زندگی کے متعلق کچھ نہیں تو ایک بات ضرور کہی جاسکتی ہے۔ اُنہوں نے زندگی کو بھرپور طریقہ پر گزارا۔ ان کے معاشقے۔ اُن کی اقتصادی پریشانیاں، ان کی سیاسی سرگرمیاں اور جابر حکمرانوں کے ہاتھوں اُن کی جلاوطنی اور سزایا بیاں، ان کی ازدواجی زندگی کی غمناک اُلجھنیں۔ اُن کے سفر۔ غرض کہ یہ فن کار زندگی کے اُن تمام ہنگاموں اور مہموں سے گزرے اور تجربات اور مشاہدات کا ایسا ذخیرہ اُن کے ادبی حافظہ نے فراہم کر لیا جس پر اُن کا تخیل ہمیشہ بھروسہ کر سکتا تھا۔ یہ بھی ضروری ہے کہ فن کار زندگی کی بازی میں ایک بھاری کی طرح صرف ہارنے یا جیتنے کے لیے شرکت کرے کھیل کے داؤ پیچ سیکھنے کے لیے نہیں۔

زندگی سے بھاگ کر فلا بیر نے آرٹ میں پناہ لی۔ لیکن آرٹ کا بھی کوئی نہ کوئی موضوع تو ہوتا ہی ہے اور کم از کم ادب میں تو موضوع کو سماجی زندگی سے بالکل بے نیاز نہیں رکھا جاسکتا۔ فن کار زیادہ سے زیادہ یہ کر سکتا ہے کہ اپنے ارد گرد کی زندگی کو موضوع ادب بنانے کی بجائے اس زندگی کو اپنے آرٹ کا موضوع بنائے جو زمانی اور مکانی حیثیت سے اس سے دور ہو اور جس پر وقت اور فاصلہ نے ایسی دھند بکھیر دی ہو کہ اُس کے تمام بد صورت اور بدنما پہلو اپنا گھر دراپن کھو بیٹھے ہوں۔ زمانہ قدیم کی ہر شے ایک رومانی سہانا پن لیے ہوتی ہے۔ وقت کا یہی پردہ سخت۔ گھر درے اور تیکھے نقوش میں بھی ایک دلاویز گداز اور ملائمت پیدا کر دیتا ہے۔ فلا بیر نے یہی کیا۔ زمانہ حال کی زندگی سے بھاگ کر عہد قدیم کی زندگی کو اپنا موضوع بنایا۔ ایک خط میں اپنی زیر تصنیف ناول سلا مبو کا ذکر کرتے ہوئے لکھتا ہے۔ ”میں ایک ناول لکھ رہا ہوں جس کا پس منظر قبل مسیح کا زمانہ ہوگا۔ کیوں کہ میں اس بات کی اشد ضرورت محسوس کر رہا ہوں کہ اپنے ارد گرد کی معاصرانہ زندگی سے، جس کی عکاسی میں میرا قلم عرصہ تک آلودہ رہا ہے، فرار اختیار کر لوں۔ میں اس جدید دنیا کی آئینہ داری کرتے کرتے اس قدر تھک گیا ہوں کہ اس کی صرف ایک جھلک ہی میرے دل میں بے پناہ اکتاہٹ پیدا کر دیتی ہے۔“

یورژوازی دنیا کے ابتدائے سے بیزار ہو کر فلا بیر نے زمانہ قدیم کی رومان انگیز فضاؤں میں پناہ لی۔ زندگی سے گریز کر کے فلا بیر نے آرٹ میں پناہ لی۔ اور آرٹ کے میدان میں بھی وہ زندگی سے ہٹتے پھرنے کے لیے مختلف سمتوں میں بھاگتا رہا۔ اُس نے کاریج کو از سر نو زندہ کیا لیکن عہد قدیم کی خواب آور فضا میں بھی اُس کی رُوح کی پیاس نہ بجھا سکیں۔ زندگی کی ازلی ویرانی اور اُدا سی نے کاریج کی رومان انگیز فضاؤں میں بھی اُس کا پیچھا نہ چھوڑا۔ اُس کی غم ناک رُوح وہاں بھی سبک بار نہ ہو سکی۔ ایک جگہ وہ لکھتا ہے۔ ”قدما کی افسردگی مجھے دور جدید کے لوگوں سے بھی زیادہ تاریک نظر آتی ہے۔ کوئی ہنگامہ نہیں۔ کوئی گہما گہمی نہیں۔ ایک سوچتے

ہوئے چہرے کی تختی کے علاوہ کچھ بھی نہیں۔“

تنگ آکر فلا بیر تو آرٹ ہی سے بیزار ہو گیا تھا: ”آرٹ، آرٹ۔ زہرناک فریب۔ بے نام بھوت جو چمک چمک کر ہمیں لہھاتا ہے اور ہمیں تباہی کی طرف لے جاتا ہے۔“ موضوع کی جستجو سے گھبرا کر بلا خراس نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ آرٹ کا کوئی موضوع ہوتا ہی نہیں۔ عظیم آرٹ تو صرف ہیئت سے پیدا ہوتا ہے۔ موضوع اور مواد کی بے رنگی صرف طرز بیان کی رنگارنگی اور ہیئت کی چمک دمک سے دور ہو سکتی ہے۔ طرز بیان کی خاطر فلا بیر نے کیا کیا پاڑے دیے، یہ ایک طویل داستان ہے۔ سخت ریاضت اور بے پناہ ذہنی مشقت کے بعد وہ صرف چند صفحات لکھ پاتا اور پھر بھی اپنے کیے سے وہ مطمئن نہ ہوتا۔ کسی موزوں لفظ کی تلاش میں وہ دیوانہ وار کمرہ میں ٹہکتا۔ کبھی لکھے ہوئے جملوں کی موزونیت اور آہنگ کا اندازہ لگانے کے لیے باہر بالکنی میں آکر انہیں بار بار باواز بلند پڑھتا۔ کسی جملہ کی نحوی ترکیب۔ بندش کا تناسب اور موزوں لفظ کی تلاش میں اس کی حوصلہ شکنی و صبر آزما جدوجہد کے پیش نظر سامر سٹ ماہم کا یہ خیال غلط نہیں ہے کہ شاید ہی کسی فن کار نے آرٹ کے لیے وہ روحانی کرب برداشت کیا ہو جو فلا بیر نے کیا ہے۔ ”کسی راہب نے عشق خداوندی میں دنیا کی مسرتوں کو اس طرح نہیں ٹھکرایا جس طرح فلا بیر نے تخلیق فن کے جنون میں زندگی کی گونا گوں مسرتوں کو۔“ آرٹ کے مقابلہ میں اسے اپنی محبت بھی ہیچ نظر آنے لگی تھی۔ اپنی محبوبہ لوئی کولٹ کو وہ لکھتا ہے۔ ”بہتر ہے کہ میرے بجائے آرٹ سے محبت کرو۔“ یہی وجہ ہے کہ جیسے ہی مادام بواری فلا بیر کی زندگی میں داخل ہوئی۔ لوئی کولٹ کی مرکزی اہمیت ختم ہو گئی۔ فرانسس ماروانے کیا عمدہ بات کہی ہے کہ آرٹ، جس نے دوستوں کو قریب تر کر دیا تھا، چاہنے والوں کو بعید تر کر دیا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ تخلیق فن میں کر بناک اذیتیں اٹھا کر فلا بیر اپنی اذیت پسندی (مساکیت) کی تسکین کر رہا تھا۔ خود اسی کے الفاظ ہیں کہ وہ تخلیق فن کے عمل سے ایسی ہی محبت کرتا ہے۔ جیسے کوئی راہب اپنی گھر دری اونی قبا سے جو اس کے جلد کو مسلسل خراشیں پہنچاتی ہے۔

آرٹ سے فلا بیر کا یہ بے پناہ عشق ممکن ہے ہمیں کسی حد تک غیر معمولی اور عجیب نظر آئے لیکن اس کے اسباب پر غور کرنے سے پیشتر یہ کہنے کی اجازت طلب کی جاسکتی ہے کہ ہمارا دل اس شخص کے لیے احترام اور عظمت کے جذبات سے لبریز ہو جاتا ہے جس نے آرٹ کو اتنا بلند اور مقدس مقام عطا کیا۔ اس بورژوازی دور میں جب آرٹ بازار کی ایک جنس اور سہل انگار اور حوصلہ مند نو جوانوں کے ہاتھوں ذاتی مقاصد حاصل کرنے کا ایک ذریعہ بن گیا ہے۔ فلا بیر کا آرٹ سے لگاؤ ہمیں متاثر کیے بغیر نہیں رہتا۔

۱۸۴۲ء میں جب کہ فلا بیر کی عمر صرف ۲۳ سال تھی اس کی زندگی کا وہ حادثہ وقوع پذیر ہوا جس کی نوعیت اور فلا بیر کی شخصیت اور فن پر جس کے اثرات کے متعلق آج تک نقاد مختلف قیاس آرائیوں میں مصروف ہیں۔ ایک رات جب کہ وہ اپنے بھائی کے ساتھ گاڑی میں سفر کر رہا تھا۔ فلا بیر پر اس اعصابی بیماری کا پہلا شدید حملہ ہوا جو اس کے سوانح نگاروں کے لیے ایک طبی معتمہ بنی ہوئی ہے۔ یہ حملہ مرگی۔ ہسٹریا یا ہسٹریائی مرگی (HYSTERO-EPILEPSY) کا تھا۔ وثوق سے کہنا مشکل ہے۔ بہر صورت اس بیماری نے، جو تادم

مرگ اُس کے ساتھ لگی رہی اُس کی شخصیت پر نہایت گہرے اثرات چھوڑے۔ اُس نے تنہائی اختیار کر لی اور شادی کا خیال زندگی بھر کے لیے ترک کر دیا۔ ۱۸۴۵ء میں اُس کے باپ کا انتقال ہوا۔ باپ کی موت کے دو تین مہینے بعد ہی اُس کی بہن جس سے اُسے بے حد لگاؤ تھا اور جو اُس کے بچپن کی رفیق تھی۔ وضع حمل میں چل بسی اور اپنی یادگار ایک لڑکی چھوڑ گئی۔ اپنی بھانجی کی محبت اُس کی زندگی کا گراں قدر سرمایہ تھی اور کیروین کی پرورش اس نے جس شیفتگی، انہماک اور پدرانہ شفقت کے ذریعہ کی اس سے فلائیر کی شخصیت کے اُس رخ کی نقاب کشائی ہوتی ہے، جس میں ایک انسانی دل دھڑک رہا تھا۔ اور جہاں تک تشائم پرستی کے تاریک سائے پہنچنے نہیں پائے تھے۔

اس کی اعصابی بیماری اور عزیزوں کی مفارقت کا نتیجہ یہ ہوا کہ ابھی زندگی کے ۲۴ سال بھی ختم نہ ہونے پائے تھے کہ اس کی جذباتی نشوونما رک گئی۔ اس کے اندرونی در پیچے ایک کے بعد ایک بند ہو گئے۔ اور جو دل کچھ ہی عرصہ پہلے ہنگاموں اور ولولوں سے گونج رہا تھا اب ایک خالی قبر کی مانند ویران اور سنان نظر آنے لگا۔ انکا دکھا معاشقوں اور چھوٹی موٹی سیاحت کے علاوہ اس نے تمام زندگی کروٹے کی خاموش تنہائی میں گزار دی۔

جہاں تک اُس کے معاشقوں کا تعلق ہے۔ مختلف نقادوں نے ان پر مختلف زاویوں سے نگاہ ڈالی ہے۔ لوئی کولٹ سے اُس کی محبت کی داستان بڑی دل چسپ ہے۔ لوئی کولٹ خوب صورت تھی اور بزعم خود شاعرہ بھی تھی۔ اپنے حسن اور اثر و رسوخ کی وجہ سے دُنیاۓ شاعری میں اُس کا نام چل نکلا تھا۔ اُس زمانے کے اکثر نامور فن کاروں کی وہ معشوقہ رہ چکی تھی۔ وکٹر کزن۔ وکٹر ہیوگو۔ آلفرڈ دی وگنی۔ الفرڈی موسٹ سب اُسی کے کشیدہ نگاہ رہ چکے تھے۔ کم از کم چار بار تو وہ اس انعام کی مستحق ٹھہر چکی تھی جو بہترین شعری تخلیق کے لیے فنکار کو دیا جاتا تھا۔ اس کا شوہر موسیقی کا پروفیسر تھا۔ اور اُس کا عاشق وکٹر کزن تھا جس سے اُسے ایک لڑکی بھی تھی۔ فلائیر جب ۲۵ سال کا تھا اُس کے دام محبت میں گرفتار ہوا اور لوئی کولٹ نے اُس کی داشتہ بنا منظور کر لیا۔ اس محبت سے فلائیر کے اُن خطوط کا سلسلہ شروع ہوتا ہے جو اپنے دلاویز طرز بیان بے ساختگی اور مفکرانہ عناصر کی وجہ سے اُس کی گرانقدر تخلیقات میں ہیں۔

لیکن لوئی کولٹ کے ساتھ فلائیر کے تعلقات زیادہ عرصہ تک قائم نہ رہ سکے۔ اس کشیدگی کی مختلف وجوہات بتائی جاتی ہیں۔ سامرسٹ ماہم کا خیال ہے کہ فلائیر کو جو اعصابی مرض لاحق تھا اس کے علاج کے طور پر اُسے کونائن سلفیٹ اور پونا شیم برومائید کی کافی بڑی مقدار دی جاتی تھی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ان منشیات نے اس کی قوتِ مردی کو کافی نقصان پہنچایا۔ اور وہ زندگی بھر صحت مند جنسی تعلقات سے محروم رہا۔ طوائفوں سے اُس کے تعلقات، جن کی وہ بہت ڈینگیں مارتا تھا، محض فرضی تھے اور اپنی انا کی تسکین اور جنسی کمزوری کی پروہ پوشی کی خاطر وہ انھیں بیان کرتا پھرتا تھا۔ چنانچہ جب لوئی کولٹ نے یہ بات پھیلا دی کہ وہ عنقریب فلائیر سے شادی کرنے والی ہے تو فلائیر کی پریشانی دیکھنے کے قابل تھی۔ اُس نے لوئی کولٹ سے ملنا بالکل ترک کر دیا اور جب

لوئی کولٹ ملاقات کی غرض سے زبردستی اُس کے مکان پر گئی تو اپنی ماں کے سامنے دھکے دے کر نکال باہر کیا۔
 آندرے موروا کی رائے اس کے برعکس ہے۔ اُس کا خیال ہے کہ فلا بیر کی بر گشتگی مذاق سلیم کی بنیاد پر
 تھی۔ فلا بیر لوئی کولٹ کی شاعری (جو یقیناً معمولی تھی) اس کے خطوط اور اُس کی تکلفات اور تصنع سے گراں بار
 گفتگو سے بیزار تھا۔ ابتدا میں تو فلا بیر کا عشق نہایت رومانی اور شدید تھا لیکن امتدادِ زمانہ کے ساتھ جب لوئی
 کولٹ کی سطحی اور بے رنگ شخصیت سے تکلفات اور آرائشوں کے بھڑکدار پردے ہٹنے لگے تو لوئی کولٹ کی ذہنی
 تہی مائیگی اور مذاق سلیم کا فقدان فلا بیر کے لیے ناقابلِ برداشت ہو گیا۔ اس توجیہ کے باوجود فلا بیر کا اپنے مکان
 پر لوئی کولٹ کے ساتھ بے رحمانہ اور سفاکانہ برتاؤ ابھی بھی تشریح طلب ہے۔

(۲)

جب فلا بیر نے TEMPTATION OF St. ANTHONY مکمل کر لی تو اُس
 نے اُس ناول کا مسودہ اپنے دو گہرے دوستوں میکسم دو کمپ اور LOUIS BOUILHET کو پڑھ کر
 سنایا۔ وہ چار روز تک ناول سنا تا رہا۔ چار گھنٹہ صبح اور چار گھنٹہ شام۔ چوتھے روز نصف رات گئے فلا بیر نے ناول
 ختم کیا اور اُن سے رائے طلب کی۔ ایک طویل بحث کا آغاز ہو گیا۔ ان میں سے ایک نے تو یہاں تک کہہ دیا
 کہ ”ہمارا خیال ہے کہ ناول کو نذرِ آتش کر دینا چاہیے“۔ انھیں ناول پر جو سب سے زیادہ سنگین اعتراض تھا تو یہی
 کہ اسلوب بیان تکلفات و آرائشوں سے بوجھل ہے BOUILHET نے تجویز پیش کی کہ فلا بیر کو بالزاک کو
 نمونہ بنا کر ایک حقیقت پسند ناول لکھنا چاہیے۔ میکسم دو کمپ نے کہا کہ ”غنائیت کی طرف تمہارا میلان ناقابلِ
 مزاحمت ہے تمہیں ایسا موضوع انتخاب کرنا چاہیے کہ اس پر لکھتے وقت غنائیت اس قدر مضحکہ خیز معلوم ہو کہ تم
 اُسے ترک کرنے پر مجبور ہو جاؤ۔ کوئی بھی عامیانه سا موضوع اُٹھا لو۔ ان واقعات میں سے ایک واقعہ لے لو جن
 سے بورژوازی زندگی بھری پڑی ہے۔ پھر اس واقعہ کو فطری طور پر لکھنے کے لیے خود کو مجبور کرو“۔
 BOUILHET نے تجویز پیش کی کہ تم ڈی لامیر کی کہانی کیوں نہیں لکھتے۔ فلا بیر اس خیال پر پھڑک اُٹھا۔

ڈی لامیر، فلا بیر کے باپ کا جو ایک سرجن تھا، طالب علم رہ چکا تھا۔ بعد میں وہ ہسپتال میں ہاؤس
 سرجن بن گیا۔ اُس کی پہلی بیوی ایک ادھیڑ عمر کی بیوہ تھی اور اُس کے انتقال کے بعد ڈی لامیر نے ڈیلشن کو تریر
 نامی ایک لڑکی سے شادی کی جو خوبصورت ہونے کے علاوہ بورڈنگ اسکول کی تعلیم یافتہ تھی۔ یہ بر خود غلط قسم کی
 نہایت خراج لڑکی تھی اور اپنے متعلق نہایت مبالغہ آمیز خیالات و خوش فہمیوں میں مبتلا تھی۔ شادی کے کچھ ہی
 عرصہ بعد وہ اپنے سادہ لوح اور غیر دل چسپ شوہر کی بے کیف صحبتوں سے اکتا کر یکے بعد دیگرے اپنے مختلف
 چاہنے والوں سے تعلقات پیدا کرتی ہے اور اپنی حیثیت اور استعداد سے کہیں زیادہ روپیہ ملبوسات و دیگر
 تکلفات پر خرچ کر بیٹھتی ہے اور بُری طرح مقروض ہو جاتی ہے۔ بالآخر اپنے چاہنے والوں کی عدم توجہی اور
 قرض خواہوں کے پیہم تقاضوں کی شکار ڈیلشنی زہر کھا کر خود کشی کر لیتی ہے۔ اپنے پیچھے وہ ایک لڑکی چھوڑ جاتی ہے

جس سے ڈی لایمر کو شدید لگاؤ پیدا ہو جاتا ہے۔ لیکن اپنی رفیقہ حیات کے متعلق آئے دن انکشافات سے برگشتہ خاطر ہو کر بالآخر وہ اپنی زندگی کا بھی خاتمہ کر دیتا ہے۔ یہی وہ معمولی اور بے رنگ کہانی ہے جو فلائیر کے تخیل کی آنچ کھا کر ایک عظیم فنی شاہکار میں بدل جاتی ہے۔ ۱۸۵۱ء میں وہ اس موضوع پر قلم اٹھاتا ہے اُس وقت اُس نے عمر کے تیس سال گزارے تھے۔ اس عمر میں اُس نے گویا اپنی تمام زندگی گزار دی تھی۔ ۱۸۵۱ء کے بعد بقول آندرے مالرو اُس کی زندگی کی کہانی اُس کے آرٹ کی کہانی رہ جاتی ہے۔

اس میں شک نہیں کہ فلائیر نے ایک زندہ واقعہ کو اپنی ناول کا موضوع بنایا اور ڈیلفن کے ایک موہوم نقش کو اپنے فنی اعجاز کے ذریعہ ایک جیتا جاگتا کردار بنادیا۔ ایما کا کردار ڈیلفن کا عکس تو ہے ہی لیکن اس میں بہت کچھ بلکہ بہت کچھ وہ جواہم ہے فلائیر ہی کے قلم کی دین ہے۔ فلائیر کا عقیدہ تھا کہ فن کار کو چاہیے کہ وہ اپنے کردار کی شخصیت میں فنا ہو جائے اور کردار کو اپنی شخصیت میں گم نہ ہونے دے۔ اس نے ایما یا شارل کو اپنی شخصیت کا پرتو نہیں بنایا۔ حالانکہ ایما کا رومانی ذہن بہت کچھ فلائیر کی رومانی شخصیت کی آئینہ داری کرتا ہے۔ پھر بھی ایما کی اپنی ایک شخصیت ہے۔ وہ ایک منفرد وجود رکھتی ہے۔ ناول میں فلائیر نے ایسی معروضیت پیدا کی جو بعد میں آنے والے حقیقت نگاروں اور فطرت پسندوں کے لیے نشانِ راہ بن گئی۔ اس بحث سے قطع نظر کہ ناول میں فن کار کی اتنی معروضیت جتنی فلائیر نے برقی ممکن ہے اور اگر ممکن ہے تو جائز بھی ہے فلائیر کا حقیقتوں کو بے لاگ طریقہ پر پیش کرنا کم از کم فن کاروں کے اس رویہ کے خلاف ایک صحت مند بغاوت کی حیثیت رکھتا ہے۔ جس کے ذریعہ فن کار افسانوی کرداروں اور حقائق کو اپنی شخصیت یا اخلاقی اصولوں پر ڈھال لیتے ہیں اور اس طرح ان کی فطری نشوونما اور نفسیاتی ہم آہنگی کو مجروح کرتے ہیں۔ یہ نہیں تھا کہ فن کارانہ معروضیت نے فلائیر کو مطلق بے حس رکھا اور جذباتی طور پر اُس میں کوئی ردِ عمل نہیں ہوا۔ ناول لکھنے کے دوران میں فلائیر اکثر ان اذیتوں سے متاثر ہوا جن سے اُس کے کردار گزرے جب ایما نے سکھیا پھانک لی تو فلائیر کی زبان سکھیا کا تلخ ذائقہ محسوس کر رہی تھی۔ اسے بار بار متلی کا احساس ہوا اور واقعہ کو ضبط تحریر کرتے وقت اُس کی طبیعت غیر معمولی طور پر ہلکوی رہی لیکن فلائیر نے ناول کے فطری ارتقا، کرداروں کی نفسیاتی اٹھان اور واقعات کے حقیقی ربط میں کوئی دخل اندازی نہیں کی۔ اسی لیے ”مادام بواری“ کی کوئی بنیاد نہیں ہے۔ یہ ایک بالکل فرضی داستان ہے۔ اس میں میں نے اپنے جذبات اور اپنی زندگی کو بالکل غیر متعلق رکھا ہے۔ میرے بہت سے اصولوں میں ایک اصول رہا ہے کہ فن کار کو خود کو اپنی تحریروں میں نہیں لانا چاہیے۔ فن کار کا رشتہ اپنے فن سے وہی ہونا چاہیے جو خدا کا اپنی مخلوق سے ہے۔ صاحبِ اقتدار اور نظروں سے پوشیدہ وہ ہر جگہ محسوس کیا جائے لیکن کسی جگہ دکھائی نہ دے۔“

مادام بواری رومانی تنوعِ حیات کی شکست کی کہانی ہے۔ رومانیت کلاسیکی جبر کے خلاف ایک زبردست بغاوت تھی۔ جب روسو نے کہا تھا کہ ”انسان آزاد پیدا ہوا ہے لیکن ہر جگہ وہ پابہ زنجیر ہے۔“ تو اسے شاید نہیں معلوم تھا کہ وہ ایک ایسے فکری انقلاب کی بنیاد رکھ رہا ہے جو عرصہ دراز تک انسانی ذہن کو متاثر کرتا

رہے گا۔ رومانیت نے فکر کی بجائے جذبات کو زیادہ اہمیت دی اور انسان کو اس کی بے پناہ صلاحیتوں کا احساس دلایا۔ انسان کو اُس نے فطری طور پر معصوم اور مقدس تصور کیا اور بتایا کہ صرف غلط ماحول اور مخالف حالات کے جبر کے زیر اثر انسان کی شخصیت مسخ ہو گئی ہے۔ اگر ماحول کو خوشگوار بنایا جائے تو کوئی وجہ نہیں کہ انسان اپنی تمام پاکیزہ صفات لے کر دُنیا کو جنتِ ارضی میں تبدیل کر دے اور مسرتوں کے نغمہ بار چشمے بہا دے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ رومانی ذہن نے زندگی کو ایک حیاتیاتی ضرورت سمجھ کر قبول کرنے سے انکار کر دیا۔ رومانی ذہن نے ایسی بے پایاں مسرتوں کا تصور کیا ہے جسے ہماری روزمرہ کی عام زندگی بہم پہنچانے سے قاصر ہے۔ ایک معمولی زندگی کی بے رنگی اور بے کیفی اُس کے لیے قابلِ قبول نہیں تھی۔ جب رومانی ذہن حقیقی دُنیا کی تنگ و دو اور ایک زندگی کی بے لطف جدوجہد کو دیکھتا تو وہ انتہائی نفرت اور بیزاری کے عالم میں اُن سے گریز کرنے کی کوشش کرتا۔ زندگی کی حیاتیاتی جدوجہد اُسے مطمئن کرنے کو کافی نہیں تھی۔ اس کے لیے یہ کافی نہیں تھا کہ پیدا ہوا اور محض زندہ رہنے کی جدوجہد میں تمام زندگی گزار دے۔ اگر زندگی میں حُسن کی شعلہ سامانیاں نہیں۔ رومان انگیز رعنائیاں نہیں۔ وہ خواب آور سرزمین اور کیف انگیز مسرتیں نہیں جن کی جھلکیاں وہ دُنیا کے تخیل میں دیکھا کرتا ہے تو پھر زندہ رہنا چہ معنی دارد؟ عام تجرباتی زندگی کی بے کیفی اور اکتا دینے والے تواتر سے تھک کر رومانی ذہن نے اپنے تخیل کی دُنیا میں پناہ لی۔ حقیقی دُنیا سے یہ فرار رومانی ذہن کی اہم خصوصیت ہے۔ یہ فرار مختلف شکلوں میں ہمارے سامنے آیا ہے۔ کسی نے تلاشِ حق میں خود کو گم کر دیا۔ کسی نے طلسماتی دُنیاؤں کی سیر کی۔ کسی نے ابتدائے عہد انسانی کی زندگی میں اپنے خوابوں کی تعبیر ڈھونڈی۔ کسی نے فطرت سے اپنی وابستگی کو تمام مسائل کا حل سمجھا۔ کسی نے عہدِ عتیق اور قرونِ وسطیٰ کی رومان انگیز فضاؤں میں پناہ لی اور کبھی کبھی مستقبل کی موبوم دُنیا کو یونوپیا بنا کر حال سے آنکھیں پھیرئی گئیں۔ یہ اور ایسی ہی بہت سی پناہ گاہیں ہیں جو رومانی ذہن کی واماندگی تراشتی رہی ہے۔ مادام بوارے کی طبیعت رومانی ہے لیکن ذہن سطحی ہے۔ اپنے بے رنگ ماحول، قصباتی زندگی کی بے لطفی اور اپنے ارمان بھرے دل کی محرومیوں کی تلافی وہ جنسی ہیجان کے ذریعہ کرتی ہے۔ سطحی محبت کی دل فریبیاں اور جنسی لذات کا سامان اُس کے لیے راہِ فرار ہے۔

فلا بیر، جو طبعی طور پر رومانی واقع ہوا تھا، مادام بوارے لکھ کر گویا اپنے رومانی ذہن کی شکست کا اعلان کرتا ہے۔ فلا بیر کا یہ جملہ ”میں ہی بوارے ہوں“ بڑی معنوی گہرائی رکھتا ہے۔ فلا بیر کا رومانی ذہن اپنے بقا کے لیے ہاتھ پاؤں مارتا رہا لیکن اُسے نجات نصیب نہیں ہوئی۔ اس ذہن کی شکست اس کا سب سے بڑا المیہ تھا۔ شاید اُس کی زندگی کا اہم ترین تجربہ بھی۔ اُس نے حیات کے ایک تصور کی موت کا منظر دیکھ لیا۔ اُس نے زندگی کے کسی نئے تصور کی طرف قدم بڑھایا یا نہیں، یہ الگ بات ہے، اُسے کم از کم یہ تو معلوم ہو گیا کہ موروٹی تصورِ حیات اور اخلاقی نظام اب اُس کے لیے کافی نہیں ہے۔ اُس نے یہ سبق ضرور سیکھا کہ رومانی آرزو مندی اور بے جا خواہشوں کا حقیقی زندگی میں کوئی مقام نہیں ہے۔ مادام بوارے رومانی آدرش کی شکست کا ایک نہایت ہی فکر انگیز مطالعہ ہے۔ فلا بیر کو فرانسیسی ادب کا سروٹس بھی اسی لیے کہا گیا ہے۔ ڈان کوکژڈو اور مادام بوارے

دونوں رومانی تصویر حیات پر جارحانہ حملہ ہیں لیکن مادام بوارے کی ایک خصوصیت ہے جو اُسے سرونٹس کے شاہکار سے ممتاز کرتی ہے۔ مادام بوارے میں رومانی تصویر حیات کا مطالعہ حقیقت پسندانہ پس منظر میں کیا گیا ہے۔ اسی لیے ناول کا پس منظر، جو قصباتی فضا پر مشتمل ہے، اتنی اہمیت رکھتا ہے۔ فلا بیر نے قصباتی فضا کو اپنی تمام بے رنگ کیفیات کے ساتھ ناول میں ابھارا ہے۔ یہ قصباتی فضا محض ناول کے پس منظر کا کام نہیں دیتی بلکہ ایک ایسی مرکزی اہمیت اختیار کر لیتی ہے کہ ناول مادام بوارے اور قصباتی فضا دونوں میں تقسیم ہو جاتی ہے۔ اور ایک دوسرے پر دونوں کے عمل اور رد عمل سے ناول کی حقیقی کہانی جنم لیتی ہے۔ ایک طرف مادام بوارے کا رومانی ذہن اور دوسری طرف قصباتی زندگی کا بے رنگ ماحول۔ دونوں کے تصادم سے وہ کہانی منصہ شہود پر آتی ہے جو آج بھی نہ جانے کہاں ڈہرائی جا رہی ہے۔ آندرے سوروانے مادام بوارے کو UNIVERSAL TYPE غلط نہیں کہا۔

زندگی آج بھی انسانی خواہشوں کو پورا کرنے سے قاصر ہے۔ زندگی کی معمولی محرومیاں بھی رومانی رجائیت کو چند ہی دنوں میں ٹھیک کر دیتی ہیں اور زندگی کو بے کراں مسرتوں کا سرچشمہ سمجھنے والا رومانی انسان یا تو زندگی سے مفاہمت کر لیتا ہے یا اُس سے ٹکرا کر پاش پاش ہو جاتا ہے۔ ہماری آرزوئیں جب حقیقی زندگی میں تکمیل نہیں پاتیں تو خوابوں میں اپنی پیاس بجھاتی ہیں۔ بیداری کے خواب عہد حاضر کے انسانی شعور کا ایک اہم جزو ہیں۔

حقیقی زندگی کے مطالبات قبول کرنے کی صلاحیت ابھی بھی عام نہیں ہے۔ زندگی کے بے کیف تواتر سے تھک کر آج بھی ہم ہماری خواہشوں کی تکمیل رومانی آرزو مندی اور بیداری کے خوابوں کے ذریعہ کرتے ہیں۔ رومانی انسان جو حقیقی دنیا سے بھاگ کر خوابوں کی سر زمینوں کی تلاش میں رہتا ہے۔ حقیقی دنیا سے ایک ایسا ٹکراؤ مول لیتا ہے جس کے نتائج کبھی خوشگوار ثابت نہیں ہوتے۔ وہ عورتیں نفسیاتی اعتبار سے مادام بوارے کتنی مشابہت رکھتی ہیں جو کسی آدرشی نوجوان کو اپنا رفیق حیات بنانے کے خواب دیکھتی ہیں لیکن جن کی قسمت میں اُسی عام کاروباری دنیا کے کسی عام شخص کے ساتھ زندگی بتانا لکھا ہوتا ہے۔ رومانی داستانوں یا فلم کے ہیرو کی حقیقی زندگی میں تلاش عبث ہے۔ ان رومانی نوجوانوں کی محرومی حیات کو محض اُن کی بد قسمتی پر محمول نہیں کیا جاسکتا۔ خود ان کی شخصیت میں ایسے کمزور پہلو ہوتے ہیں جو انہیں زندگی سے ایک خوشگوار آہنگ پیدا کرنے سے باز رکھتے ہیں۔ اس لیے مادام بوارے کو محض ایک ایسی بد قسمت عورت کی داستان کہنا جو ایک پُرکشش شوہر چاہتی تھی لیکن بد قسمتی سے جسے صرف ایک دیہاتی ڈاکٹر ملا۔ جو ایک دل فریب عاشق چاہتی تھی لیکن بد قسمتی سے جسے پُر فریب عیار چاہنے والے ملے۔ اور اس طرح مادام بوارے کی زندگی کو محض ناقابل یقین حادثات کا سلسلہ بتانا جیسا کہ سامرسٹ ماہم نے کہا ہے، مادام بوارے کو سمجھنے کا کوئی مناسب طریقہ نہیں ہے۔ مادام بوارے میں جو المیہ حزن پوشیدہ ہے اور ایما کے کردار میں جو ایک المیہ کردار کی جھلکیاں ملتی ہیں، انہیں اتنی آسانی سے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اس میں شک نہیں کہ ایما کے کردار میں اتنی گہرائی اور توانائی نہیں کہ وہ بڑا المیہ کردار بن

سکے۔ لیکن ایما اتنی بے وقوف عورت بھی نہیں جس کی داستان ایک مظلوم عورت کی داستان بن جائے۔ ایما کی سب سے بڑی کمزوری اس کی رومانیت ہے۔ اس میں اتنی ذہنی پختگی اور اخلاقی توانائی نہیں ہے کہ وہ زندگی کے نشیب و فراز کو ہموار کر سکے۔ اس کے کردار میں وہ پختگی بھی نہیں ہے جو خیالی اور حقیقی دنیا میں توازن برقرار رکھ سکے۔ وہ بہت جلد سپر انداز ہو جاتی ہے اور حالات کا بے قابو بہاؤ اسے ایک بے بس تنکے کی طرح بہالے جاتا ہے۔ انہی وجوہات کی بنا پر وہ کوئی بڑا المیہ کردار نہیں بن سکی۔ المیہ کردار کی سی تھوڑی بہت جھلکیاں ہیں جو اس میں نظر آتی ہیں۔ محض خارجی حالات، محض ایما کی رومانی طبیعت اس کی تباہی کا سبب نہیں ہیں بلکہ دونوں کی پیکار اور آویزش المیہ صورت حال کی تشکیل کرتے ہیں۔ ایک غیر ہم آہنگ ماحول، جس سے ایما کو کوئی طبعی مناسبت نہیں ہے اپنی تمام شدت کے ساتھ ایما کی رومانیت کو کچلنے کے لیے اٹھتا ہے۔ یہ کہنا کہ ایما کی شکست محض رقت پیدا کرتی ہے، زیادتی ہے وہ ایک شدید المیہ احساس کی تخلیق کرتی ہے۔

گوئے نے کلاسک کو صحت مند اور رومانک کو غیر صحت مند کہا ہے۔ کلاسک انسان کو اس کی تمام کمزوریوں اور متضاد اور اکثر باہم برسر پیکار جہتوں کے مجموعہ کے طور پر قبول کرتا ہے۔ چنانچہ جہاں رومانی زندگی کو جذباتی ہیجان کے سپرد کرنے پر تیار ہو جاتا ہے۔ وہاں کلاسک زندگی میں تنظیم اور فکری سلیقہ مندی سے کام لیتا ہے۔ اسی لیے کلاسک حقیقتوں سے گریز نہیں کرتا بلکہ حقیقت میں معنویت تلاش کرنے کی جستجو کرتا ہے۔ مادام بواری سے ادب میں نوکلا سکی اقدار کا آغاز ہوتا ہے۔ ۱۸۵۰ء میں فرانسیسی عوام رومانیت سے بیزار ہو چکے تھے۔ وہ شہنشاہیت اور جمہوریت دونوں سے تھک چکے تھے۔ وہ غنائی ڈراموں، تاریخی داستانوں، پر تکلف انداز بیان، نازک اور لطیف جذبات غرض یہ کہ رومانی ادب کی تمام تر اجتہازی کیفیات اور جمالیاتی روایات سے تنگ آ چکے تھے۔ اگر یہ صحیح ہے کہ ایک بڑے فن پارہ کے طلوع کا موزوں وقت وہی ہوتا ہے جب ایک فرسودہ روایت دم توڑتی ہے اور اسی کے بطن سے ایک زندہ روایت جنم لیتی ہے تو مادام بواری صحیح وقت پر لوگوں کے ہاتھوں میں پہنچی۔

رومانی تخیل کا حقیقی دنیا میں جو عبرتناک انجام ہوتا ہے اس کی نقش کشی فلاہیر نے کمال فن کاری سے کی ہے۔ ایما کے رومانی خیالات کی تصویر کشی میں فلاہیر نے ایسے حسیاتی پیکر تراشے ہیں اور اسلوب نگارش کے وہ نادر نمونے پیش کیے ہیں جن سے فرانسیسی ادب ابھی تک محروم تھا۔ شارل کی شادی کی پیش کش کو ایما یہ سمجھ کر قبول کر لیتی ہے کہ آخر کسی ڈاکٹر کی رفیقہ حیات بنا، ان حالات میں کوئی معمولی بات نہیں ہے۔ لیکن شارل کو تو فلاہیر نے اک بورژوازی ابتدال کی تصویر بنا کر پیش کیا ہے جس سے وہ زندگی بھر بیزار رہا۔ شارل ایک ناکام ڈاکٹر۔ غیر دل چسپ اور حماقت کی حد تک پہنچا ہوا سادہ لوح انسان ثابت ہوا۔ وہ خود تو خوش تھا کہ اسے ایک ہوشیار اور خوب صورت بیوی مل گئی۔ لیکن ایما کا کیا؟ ایما تو شادی کے بعد یہی سمجھنے کی کوشش کرتی رہی کہ عشق، سرمستی کا مرانی جیسے لفظ جو کتابوں میں اسے نہایت حسین معلوم ہوتے تھے زندگی میں صحیح صحیح کیا معنی رکھتے ہیں۔ ایما نے عشق و محبت کے تصورات آخر رومانی کتابوں ہی سے لیے تھے۔ ”ان ناولوں میں اول سے آخر

تک بس عشق ہی عشق ہوتا تھا۔ عاشق۔ معشوقائیں۔ سنان شہ نشینوں میں غش کھاتی ہوئی مظلوم دوشیزائیں۔ تاریک جنگل۔ دل کا درد۔ وعدے۔ سبکیاں۔ آنسو اور بوسے۔ چاندنی میں چھوٹی چھوٹی کشتیاں۔ سایہ دار کنبوں میں بلبلیں۔ ایما کی یہ نادانی تھی کہ رومانی کتابوں کی دنیاؤں کو اس نے حقیقی زندگی میں تلاش کرنے کی کوشش کی۔ شارل اُس کے خوابوں کو حقیقت میں نہ بدل سکا۔ ایما کی تخیل خواہشیں رومان انگیز تصورات اور بیداری کے خوابوں میں بدل جاتی ہیں۔ حقیقت سے قدم آہستہ آہستہ اکھڑنے لگتے ہیں اور اکتسابِ مسرت کے لیے تخیل پر زیادہ اعتماد کیا جانے لگتا ہے۔ ”بعض اوقات وہ سوچا کرتی کہ بہر حال یہ میری زندگی کا سب سے مسرت انگیز زمانہ ہے۔ یعنی ماہِ عروسی۔ اس کی شیرینی سے پورا مزہ لینے کے لیے ضروری تھا کہ کسی طرح خوش آہنگ ناموں والی سرزمینوں کو اڑ چلیں۔ جہاں شادی کے بعد کے دن بڑی لطیف بیکاری میں گزرتے ہیں۔ بگیوں میں نیلے ریشمی پردوں کے پیچھے بیٹھ کر ڈھلواں سڑکوں پر آہستہ آہستہ چڑھنا۔ کوچوان کا پہاڑوں میں گونجتا ہوا گیت، اور آبشاروں کی دبی دبی آواز سننا۔ سورج ڈوبنے کے وقت جھیلوں کے کنارے پر لیموں کے درختوں کی خوشبو میں لدی ہوئی ہوا میں سانس لینا۔ اُسے کچھ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ دنیا میں چند خاص خاص جگہیں ہیں۔ جہاں خوشی ملتی ہے جیسے کوئی پودا ایک خاص مٹی میں اُگتا ہے۔ کسی دوسری جگہ نہیں پنپ سکتا۔ ایسا کیوں نہیں ہو سکتا کہ وہ سوئزر لینڈ میں لکڑی کے مکانوں کے چھجوں پر جھکی کھڑی ہو یا اسکاٹ لینڈ کی کسی جھوپڑی میں اپنی افسردگی کو دیوی بنا کر پوجے اور ساتھ میں اُس کا شوہر ہو جو لمبے لمبے دامنوں والا سیاہ مخملی کوٹ، پتلے پتلے جوتے۔ لمبا بیٹ اور جھالردار کف اور کارلر پہنتا ہو۔“ ROMANTIC REVERIE کی اس سے بہتر مثال شاید ہی ادب میں ملے۔

غرض ایما کی رومانی آرزو مندی اُسے روزانہ زندگی کے مطالبات کے لیے نااہل بنا دیتی ہے۔ وہ شارل کی غیر دل چسپ مصاحبت اور قصباتی زندگی کی ویرانی سے بھاگ کر عشق و محبت کی رومانی چھاؤں میں کیف و انبساط کی جستجو کرتی ہے۔ اوڈولف کی بوالہوسی کے لیے ایما اچھا شکار ثابت ہوتی ہے۔ رہ اس کے ساتھ فرار ہونے کو بھی تیار ہے لیکن اوڈولف اُسے چھوڑ کر چل دیتا ہے۔ اوڈولف کی بے وفائی ایما کی زندگی کا ایک بحرانی حادثہ ثابت ہوتی ہے۔ ابھی تک تو ایما کو یقین تھا کہ رومانی عشق دنیا میں ممکن ہے لیکن اب اس یقین کی بنیادیں اکھڑ جاتی ہیں۔ اور ایما، جس کے لیے اب رومان ختم ہو چکا ہے اور جو حقیقت کا جامِ تلخ نوش کر چکی ہے، خود کو شہوانی لذت میں بھول جانے کی کوشش کرتی ہے۔ اور جنسی ہیجان اور جذبات کی شوریدہ سری کے ذریعہ حقیقت کی تلخی کو مٹانا چاہتی ہے۔ لیکن حقیقت کا آخری منتقامہ حملہ ابھی باقی ہے۔ یہ حملہ سود خوار کے تمسک نامہ کے ہتھیار سے کیا جاتا ہے۔ شاید ایما کی رومانیت پر حقیقت کا یہ سب سے زہریلا وار ہے۔ محبت کے ہاتھوں نہیں بلکہ قرض خواہوں کے ہاتھوں وہ تنگ آ کر زہر کھا لیتی ہے اور اُس کی پریشان زندگی کو بالآخر قرار نصیب ہو ہی جاتا ہے۔ کون کہہ سکتا ہے کہ میکپیٹھ کی موت کی طرح ہم ایما کی موت پر بھی ایک غم ناک طمانیتِ قلب اور افسردہ سکون محسوس نہیں کرتے دونوں کی بے قرار زندگی موت کے بعد ہی سکون پاتی ہے۔

مارٹن ٹزل نے ٹھیک کہا ہے کہ ”فلائیئر کے اہم کردار عموماً وہی لوگ ہیں جو اپنا رشتہ اُس جماعت سے توڑ بیٹھے ہیں جس میں وہ پیدا ہوئے ہیں۔ اور پھر ذاتی تعلقات کے ذریعہ اپنی زندگی کو از سر نو تعمیر کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یکے بعد دیگرے یہ تعلقات ٹوٹ جاتے ہیں اور یہ اُکھڑے ہوئے کردار، جو اسی دنیا میں سانس لیتے ہیں، جس میں ان کا کوئی حصہ نہیں ہے، ایک کرناک احساسِ علیحدگی میں مُجھلا ہو جاتے ہیں۔“ مادام بواری بھی ایک پابریہ کردار ہے۔ خارجی حالات اور خوابوں کی دنیا کے درمیان جو خلیج حائل ہے مادام بواری اُسے پار نہیں کر سکتی۔ سپاٹ زندگی کی ہولناک دیرانی سے بھاگ کر وہ شہوانی لذت کی بھول بھلیوں میں گم ہو جاتی ہے۔ شہوانی لذت بھی مقصود بالذات نہیں ایک ذریعہ فرار ہے۔ وہ فطری طور پر بد چلن نہیں۔ اگر حالات سازگار اور خوشگوار ہوتے تو شاید وہ کامیاب زندگی گزار سکتی۔ ایملی فیکٹ۔ آندرے مورو، سامر سٹ، ماہم نے اس امکان پر غور کیا ہے کہ ایما اگر ہومز کی رفیقہ حیات بنتی تو شاید کامیاب زندگی گزار سکتی اور خود ہومز کے لیے بڑی مددگار ثابت ہوتی۔ لیکن فلائیئر کے مقصد کے لیے کہانی کا یہ طریقہ کامیاب نہیں ہو سکتا تھا۔ وہ ایما کو بچانا چاہتا ہی نہیں تھا۔ اُس کی زندگی میں رومانیت ناکام ہو چکی تھی۔ وہ ایما کی زندگی میں بھی رومانیت کو شکست دینا چاہتا تھا۔

مادام بواری کے لیے نجات کے مختلف راستے بھی پیش کیے گئے ہیں مثلاً یہ کہ اگر وہ کثیر الاولاد ہوتی تو شاید مامتا کے تقاضے اس کے حقیقی زندگی سے مفاہمت کرنے پر مجبور کر دیتے۔ آندرے ماروا کا کہنا ہے کہ رومانی ذہن کی یہ بڑی کمزوری ہے کہ وہ غیر معمولی چیزوں کی تلاش کرتا ہے اور معمولی چیزوں میں اپنی دل چسپی کھو بیٹھتا ہے۔ معمولی لوگ غیر معمولی نہ سہی لیکن غیر دل چسپ نہیں ہیں۔ رومانی ذہن رومانی محبت کی تلاش میں انسانی محبت کو نظر انداز کر جاتا ہے۔ اگر ایما شارل کو ذرا بھی سمجھنے کی کوشش کرتی اگر وہ اس کے ساتھ اپنی زندگی کی محدود مسرتوں میں شریک ہونے کی کوشش کرتی، اور زندگی کی لامحدود مسرتوں کی تلاش صرف آرٹ کے میدان میں کرتی اور آرٹ کی دنیا کو حقیقی دنیا میں بدلنے کی کوشش نہ کرتی تو شاید اطمینان بخش زندگی گزار سکتی۔ کچھ بھی ہو زندگی سے مفاہمت اور زندگی کو حیاتیاتی عمل سمجھ کر قبول کرنا ضروری ہے۔ لیکن انسان آرزوؤں ارمانوں اور خواہشوں کو ترک بھی نہیں کر سکتا۔ اس کی شخصیت کا کچھ نہ کچھ عنصر تو ضرور رومانی رہتا ہے۔ لیکن اس سرد مہر دنیا میں رومان کی شکست بھی ناگزیر ہے۔ انسان زیادہ سے زیادہ یہ کر سکتا ہے کہ شکست آرزو کے المیہ کو برداشت کر لے۔ آرزو کی موت کا غم زندگی کا بنیادی غم ہے۔ اور اس غم سے آج بھی انسان کو نجات نہ ملی۔ شاید مادام بواری کی غیر معمولی مقبولیت کی یہ بھی ایک وجہ ہے کہ اس میں ایک شہر آرزو کی ویراں سامانیوں کا عکس ہے۔ ممکن ہے ہر رومانی کا انجام مادام بواری کی طرح الم ناک نہ ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ زندگی سے فرار کے طریقے مادام بواری سے مختلف ہوں۔ لیکن زندگی سے فرار کی ضرورت آج بھی محسوس کی جاتی ہے۔ آرٹ، ادب، فلم، سیاست سب فرار کے ذریعہ بن سکتے ہیں۔ اور بنتے ہیں۔ ہمارا شعور زندگی کو آج بھی اثباتی طور پر قبول نہیں کر سکا۔ حقیقت اور رومان، شخصیت اور کائنات کا تصادم آج بھی موجود ہے۔ خواہشوں

ارمانوں، آرزوؤں، اور خوابوں کی دنیا اور حقیقی دنیا کے درمیان آج بھی ایک ناقابلِ عبور خلیج حائل ہے۔ زندگی میں ایک نئے توازن کی تلاش، ایک نئی معنویت کی جستجو ابھی ختم نہیں ہوئی۔ شاید اسی لیے آج بھی مادام بواری دنیا کی چند مقبول ترین کتابوں میں سے ہے اور ایما یقیناً ایک آفاقی کردار ہے۔ چاہے آپ اسے گہنگار کہیے، بے وفا کہیے، کم عقل کہیے، چاہے آپ اسے ہیروئن تسلیم کیجیے۔ بہر حال وہ ہے ضرور۔ ہر جگہ اور ہر وقت وہ موجود رہی ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں، مادام بواری عالم گیر ادب کے چند زندہ ترین کرداروں میں سے ہے۔

اجتهادات روایت کی روشنی میں

بتخانہ چیر

وارث علوی



گجرات اردو سہ ماہیہ اکادمی، گاندھی نگر

اجتہادات روایت کی روشنی میں

مغرب میں تمثیل عہد وسطیٰ کی مذہبی اور اخلاقی حسیّت کا اعلیٰ ترین نمونہ رہی ہے۔ روشن خیالی کی تحریک کے بعد جب آدمی کا ذہن زیادہ عقلی سائنسی اور حقیقت پسند بنا اور مذہب کی جگہ ہیومنزم نے لینا شروع کی تو رزمیہ، تمثیل، اور رومان کی کوکھ سے ناول کا جنم ہوا جو آدمی کو اندر اور باہر سے سمجھنے کا کارآمد ذریعہ تھا۔ آدمی کی اندرونی پیچیدگی، اس کی نفسیاتی گہرائیاں اور جذباتی الجھنیں ایک ایسے فارم کی متقاضی تھیں جو تجزیاتی ہو اور ظاہر و باطن اور حقیقت اور دکھاوے کے فرق کو معنی خیز طریقہ پر اجاگر کر سکتا ہو۔ سروائس کا ڈان کوئی بات انہی خصوصیات کی بنا پر ناول کا جہّۂ اعلیٰ ہے۔ وقت گزرنے کے ساتھ حقیقت نگاری ناول کا ایسا جزو لا ینفک بن گئی کہ دونوں الفاظ مرادفات بن گئے۔ حقیقت نگاری کی وسعتوں کا اندازہ آپ اس بات سے کر سکتے ہیں کہ اس کا بیانیہ ٹھوس کھردری گندی حقیقتوں کے بیان سے لے کر جذبات کی لطیف ترین غنائی کرشموں تک پھیلا ہوا ہے۔ شعریت اور غنائیت کے ساتھ ہی وہ اسطوریت اور علامت نگاری کو نفسیاتی دروں بینی، تاریخت اور سماجیات کے پہلو بہ پہلو اپنی آغوش میں لیے ہوئے ہے۔ ناول کو غنائی، یا شاعرانہ، یا علامتی اور اسطورہ بننے کے لیے ناول نگاری کے بنیادی لوازمات جو حقیقت نگاری کے پروان چڑھائے ہوئے ہیں، سے انحراف کرنے کی ضرورت نہیں، جیسا کہ ہر مین ٹیس کے غنائی ناول، تھامس مان اور آندرے ژید کے اسطورہ ناول اور جاکس اور جینیٹا ولف کے علامتی ناولوں سے ظاہر ہے۔ ایسا کرنا تو اور بھی زیادہ ضروری ہو جاتا ہے کیوں کہ غنائی، اسطورہ اور علامتی ناول اپنی فطرت میں اتنا تجربہ دی، مبہم، مبہم اور مشکل ہوتا ہے کہ صرف ناول کے بنیادی لوازمات کا چھ نہیں تو رزمیہ احترام ہی اسے رنگوں کی مانند ماورائی فضاؤں میں تحلیل ہونے سے محفوظ رکھتا ہے اور اسے ایک ایسا ٹھوس فارم عطا کرتا ہے، کہ مشکل ہی سہی لیکن مطالعہ ممکن بنتا ہے۔

میں تمثیل کی اکاؤنٹ بحث میں الجھنا نہیں چاہتا کیوں کہ تمثیل دور جدید میں فکشن کا کوئی اہم رجحان نہیں رہی۔ جہاں جہاں وہ نظر آتی ہے وہاں بھی وہ اپنے اخلاقی رنگ و آہنگ و جوا سے دور وسطیٰ کا ورثہ ہے ترک کر کے علامت نگاری کی پاکیزگی اور معنوی تہ واری کو نہیں پہنچ پاتی۔ اس کی مہین مثال آرویل کا..... ANIMAL FARM ہے جس کا حاوی میلان ترقی پسند ادب کی مانند جسے میں اخلاقی تلمیحی ادب کی ایک شکل کہہ چکا ہوں سیاسی طنز ہے۔ گویہاں طنز اشتراکیت پر ہے۔ ہاتھورن کی ناول SCARLET-LETTER الیگری کا دوسرا ایسا نمونہ ہے جس پر پیورٹین اخلاقیات کی گرفت کو دیکھا جاسکتا ہے۔ لیکن آرویل کے مقابلہ میں ہاتھورن کی ناول میں اس کے مرکزی کردار ہسٹر کی اخلاقی کش مکش مسلسل الیگری کے اسٹرکچر کو توڑ کر اسے کردار کے ناول کی صورت

عطا کرتی رہتی ہے۔ یہی بات ہم رائسن کروڑو کے متعلق کہہ سکتے ہیں۔ جسے بورڈ وانفرادیت یا NOBLE-SAVAGE کی تمثیل گردانا جاتا ہے۔ اس ناول کے برعکس ولیم گولڈنگ کی ناول THE LORD OF THE FLIES انسان میں رہی ہوئی درندگی کو پیش کرتی ہے، جو ایک طرف تو فرائنڈین نفسیات اور دوسری طرف اولین گناہ کے عیسائی تصور کا بہ یک وقت اثبات کرتی ہے، اور بتاتی ہے کہ تمدنی قوتوں کی عدم موجودگی میں انسان کے اندر کا بھیڑ یا کیسے جاگ اٹھتا ہے۔ یہاں بھی آپ دیکھیں گے کہ نفسیاتی دروں بنی ہی نہیں بلکہ ناول کا پورا اسٹرکچر جو وکٹورین عہد کے بچوں کے مہماتی ناول کورل آئی لینڈ اور ریزر آئی لینڈ کی بنیاد پر تعمیر کیا گیا ہے تمثیلی سٹرکچر کو ناول پر حاوی ہونے نہیں دیتا۔ لگ بھگ یہی بات کامیو کی ناول پلگ جو فاشزم کی تمثیل ہے اور کانکا کی ناول کا سل جو استبداد کی تمثیل ہے کے بارے میں کہی جاسکتی ہے کہ ان میں افسانوی بیانیہ تمثیلی اخلاقیات کو قابو میں رکھتا ہے۔ لیکن یہ کوئی انوکھی بات نہیں ہے۔ دراصل تمثیل کا مکمل ترین نمونہ بنیان کا PILGRIM'S PROGRESS ناول کے اولین نقوش میں شمار ہوتا ہے اور خاطر نشان رہے کہ بنیان عہد وسطی کا نہیں بلکہ آگسٹن عہد یعنی سترہویں صدی کی آخری دہائیوں کا مصنف تھا، اور یہ عہد نثر کی سربراہی کا عہد ہے۔ عہد وسطی ہی نہیں بلکہ انرٹھنسن ۱۸ ویں صدی کا زمانہ تمثیل اور ڈرامے کے لیے شاعری کا میڈیم استعمال کرتا ہے۔ ان زمانوں میں نظم تخلیقی ادب کا اور نثر مذہبی خطبات کا میڈیم تھی۔ بنیان کی تمثیل میں واقعہ نگاری اور کردار نگاری جزر و مد ہے اور ہمیں نہ بھولنا چاہیے کہ بنیان کی تمثیل انجیل کے بعد سب سے زیادہ پڑھی جانے والی کتاب رہی ہے اور جب تک مسلمانوں کا متوسط طبقہ اپنی مذہبی اور اخلاقی روایات کے ساتھ زندہ رہا حالی کے مسدس کی مانند نذیر احمد کی بدویں بھی گھر گھر پڑھی جاتی رہیں۔ ساتھ ہی یہ بات بھی دھیان میں رکھنی چاہیے کہ نذیر احمد کا دور اردو نثر کا سہری دور ہے جو نثر کے گارناموں سے عبارت ہے۔

کہنے کا مطلب یہ کہ شاعری کی مطلق اعلیٰ حکمرانی کے بعد نثر جب تخلیقی ادب کا میڈیم بنی تو اس نے اپنی اصناف بھی پروان چڑھائیں۔ نثری ڈراما، ناول، افسانہ، مضمون، انشائیہ، سفر نامہ، ڈائری، خاکہ نویسی خطوط، مزاحیہ اور طنزیہ ادب کی مختلف قسمیں۔ ان میں سب سے زیادہ طاقتور صنف ناول کی تھی جو آج مسلسل دو صدیوں سے پوری دنیا پر اپنا تسلط قائم کیے ہوئے ہے۔ ناول کا کوئی فارم نہیں ہے جیسا کہ ٹریجڈی کا ہے۔ یہ اس کی کمزوری اور قوت ہے لیکن یہی اس کی طاقت بھی ہے کہ ہر ناول اظہار و بیان کا ایک نادر نمونہ بھی ہوتی ہے۔ ناول کی بے شمار قسمیں ہیں اور ان گنت اسٹرکچرل پیانے، لیکن وہ کسی ایک اسٹرکچر کو مکمل طور پر اس طرح قبول نہیں کرتی کہ اس کے متن سے ترقیبی سے اسے باتھ و تھون پڑے، یا وہ نثری بیانیہ جس کی شناخت ہم ناول کے حوالے سے کرتے ہیں، دوسری اصناف یا ڈسپلن کے اسالیب سے مغلوب ہو۔ یہی وجہ ہے کہ جن ناولوں کا میں نے ذکر کیا ان میں بھی تمثیلی اسٹرکچر محض فنانشل ہے آرگے تک نہیں۔ ناول نگار اس سے کام نکالتا ہے۔ اس کا پابند نہیں ہوتا۔ جس طرح بنیان کی تمثیل میں ناول کے اولین نقوش ملتے ہیں اسی طرح انیسویں اور بیسویں صدی کی بعض ناولوں میں تمثیل کے متن کا مجموعہ لکایا جاسکتا ہے۔ اس سے یہ نہیں نہیں ثابت ہوتا کہ ناول کا طریقہ کار تمثیل کا ہے۔ طریقہ کار تو

نیچرلزم اور ریلزم کا ہی رہتا ہے لیکن تمثیل ایک REFERENTIAL-STRUCTURE کے طور پر کام دیتی ہے۔

مجھے تمثیل استعارہ، اور علامات کو ایک ہی تھیلی کے چٹے بٹے قبول کرنے میں کوئی اعتراض نہیں۔ بلکہ اس سے ہمارے کام میں سہولت پیدا ہوتی ہے۔ میں نے خراب علامتی افسانوں کو اچھے علامتی افسانوں سے الگ کرنے کے لیے تمثیل کا لفظ استعمال کیا ہے۔ خراب علامتی افسانہ کی نشانیاں ادب لطیف اور انشائیہ نہیں ہیں کہ وہ اسلوب کی صفات ہیں، بلکہ ناقص اور خراب علامتی نظام ہے۔ اس میں امتیاز ہم کیسے کریں گے جب تک یہ نہ بتائیں کہ مثلاً افسانہ میں بھرم علامت کا ہے لیکن علامت اپنا ابہام اور معنوی تہہ داری نہیں رکھتی بلکہ پیش پا افتادہ مثال مثلاً خون چوسنے والی جونک، بوئیاں نوچنے والا گدھ، اور قبرستانی شہر بن گئی ہے۔ میرا خیال یہ ہے کہ علامت ایسی ذہنی نفسیاتی اور جذباتی کیفیتوں کا اظہار کرتی ہے جو اتنی نازک اور لطیف ہوتی ہیں کہ سوائے غنائی فارم کے کسی اور طریقہ سے اظہار نہیں پاسکتیں جیسا کہ ور جینیا ولف کی ناولوں میں دیکھا جاسکتا ہے۔ اس کے برعکس مثال یا تمثیل اخلاقی رویوں کے اظہار کا کام کرتی ہے، اور اسی لیے ناگزیریت کے عنصر سے تہی ہوتی ہے کہ ان رویوں کا بیان دوسرے طریقوں سے بھی ممکن ہے۔

جب ہم علامت نگاری کو فرانسیسی علامت پسندوں کی سہا لزم کی تحریک سے الگ کر کے دیکھتے ہیں تو استعاروں اور اساطیر ہی کی مانند علامت بھی شعر و ادب کا شروع سے ایک تخلیقی پیرایہ نظر آتی ہے۔ فرانس میں علامت نگاری اس جذباتیت اور خطابت کا ردِ عمل تھی جو انقلاب کے بعد سماجی اور طبقاتی سروکاروں کے سبب ادب میں راہِ پاگنی۔ خطابت سے چند اچھے کام نکالے گئے لیکن افراط و تفریط کے سبب جب وہ ایک آہنگی اور تھکن کا شکار ہو گئی تو اس کا ردِ عمل سہا لزم کی تحریک میں ظاہر ہوا۔ علامت کی پیش کش جذباتی جوش و خروش کی بجائے پرسکون ذہنی عمل کا مطالبہ کرتی ہے تاکہ جس چیز کو علامت کا روپ دیا جائے مثلاً سمندر، ہوا، برف باری، راج ہنس، گلاب، یا کوئی اسطوری شخصیت وغیرہ تو اس کی حقیقی اور علامتی صفات کو جزر سے طریقہ سے ابھارا جائے۔ ہوا چلی ہوا چلی کی تکرار سے علامت نہیں جس پیدا ہوتا ہے۔ لفظوں کی تکرار آسان ہے۔ مشکل کام تو لفظوں کے ذریعہ امیج کی تخلیق ہے جو خلاق تخیل کا کارنامہ ہے۔ یہ امیج ہی ہے جسے فن کار علامت کا روپ دیتا ہے گو ضروری نہیں کہ شعر و افسانہ کا ہر امیج علامت بنے۔

چٹان پر بیٹھا ہوا شاہین، آسمان پر اڑتا ہوا العیڑوس، سطح آب پر تیرتا ہوا پر وقار راج ہنس، پانی میں چمکتی مچھلیاں، دیواروں سے لپٹی دھند، زمین کو لاش کی مانند سفید کفن پہناتی برف باری، خزاں زدہ رختوں سے گرتے زرد پتے، خون کے چھینٹے اڑتا ہوا سرخ سورج،۔۔۔۔۔

یہ سب بنیادی طور پر تو لفظی پیکر ہیں جن سے شعر و افسانہ تشکیل پاتے ہیں۔ اگر ان کی علامتی تعبیر اطمینان بخش ہے تو وہ علامات ہیں۔ اگر ایسی تعبیر ممکن نہیں تو وہ لفظی پیکر ہی رہتے ہیں۔

جدید افسانہ کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ علامت کا تو کیا ذکر، وہ لفظی پیکروں سے بھی تہی دامن

ہے۔ وجہ یہ ہے کہ اس کا بیانیہ حاضراتی نہیں OPAQUE ہے۔ وہ صرف بیان کرتا ہے دکھاتا نہیں۔ اس نے حقیقت نگاری کے مصورانہ، مرقع سازانہ، حاضراتی اور لفظی پیکروں سے مملو اسلوب سے کام نہیں لیا۔ دراصل بیانیہ کی حقیقت پسندانہ بنیاد ہی کمزور ہو تو لفظ کے ذریعہ شے کی شنیت کو گرفت میں لے کر اُسے لفظی پیکر میں بدلنا لگ بھگ ناممکن ہو جاتا ہے۔ وہ جسے حقیقت پسند اسلوب پر قدرت نہیں یعنی وہ جو اشیاء کو بیان نہیں کر سکتا وہ شے کو علامت میں بھی نہیں بدل سکتا۔ موبی ڈک میں کیپٹن اہاب اور وہیل مچھلی کا تصادم پوری ناول کا تانا بانا بنتا ہے۔ اس تصادم کا بیان خوبصورت حقیقت پسندانہ اسلوب میں کیا گیا ہے۔ جب ناول اپنی تکمیل کو پہنچتی ہے تو موبی ڈک فطرت کی پُر اسرار طاقت کی علامت بن جاتی ہے اور کیپٹن اہاب انسان کی اس سرکشی کی علامت جو ان طاقتوں کو لٹا کرتی ہے۔ آخری پیکار میں موبی ڈک کیپٹن اہاب کے ہار پون سے زخمی ہوتی ہے اور اسی ہار پون کی رتی میں لپٹ کر کیپٹن اہاب بھی مارا جاتا ہے۔ دونوں نے اپنی طاقت منوائی لیکن فتح کسی کی بھی نہیں ہوئی۔

اسی طرح ایٹا کارے نینا میں درون نسکی جس طرح گھوڑے کی سواری کرتا ہے اس کا حقیقت پسندانہ اور جزر بیان بالآخر علامیہ بن جاتا ہے اس رشتہ کا جو درون نسکی اور ایٹا کے درمیان ہے۔ گھوڑے ہی کی طرح درون نسکی ایٹا کو بھی مار دے گا۔

جائس کی THE DEAD میں برف باری کا بیان کتنا خوبصورت ہے۔ یہ برف علامت ہے اس جمود کی جو آئرلینڈ کی زندگی پر چھایا ہوا ہے۔ ارنس کے ST. MAUR افسانہ میں گھوڑے کا بیان کتنا حیرت ناک ہے۔ گویا گھوڑا فطرت کی ان دیکھی ان بوجھی پُر اسرار قوتوں کا مظہر ہے۔ جیسے جیسے ہم اس سے واقف ہوتے جاتے ہیں، ہم محسوس کرتے ہیں کہ وہ کائناتی فیوینا ہے فطرت کی تاریک طاقتوں کی علامت۔

مارکویز کے ONE HUNDRED YEARS OF SOLITUDE میں ناول کے اخیر میں بارش کا بیان کتنا ہولناک اور دل کو بٹھا دینے والا ہے۔ کیسا چھا جوں پانی برستا ہے، اور دنوں تک برستا ہی چلا جاتا ہے۔ پوری فضا پر خاکستری رنگ چھایا ہوا ہے۔ کسی اور رنگ کی وہاں جھلک ہی نہیں۔ ہم آہستہ آہستہ محسوس کرتے ہیں کہ یہ بارش کوئی انہونی کا پیش خیمہ ہے۔ اور بتا آخر بارش بڑا سیلاب بنتی ہے جس میں ہر چیز غرق ہو جاتی ہے۔ بارش آخری دن اور مکمل فنا کی علامت ہے۔

اس کے برعکس ارنس ہیمنگ وے کی کہانی THE CAT IN THE RAIN لیجے جس میں برسات زرخیزی کی علامت ہے۔ ڈیوڈ ایچ نے اسٹرکچرلزم کے اصولوں کے مطابق اس کا بے حد خوبصورت تجزیہ کیا ہے۔ یہ بہت ہی مختصر کہانی ہے۔ میاں بیوی کا ایک جوڑا ہوٹل میں ٹھہرا ہوا ہے۔ ہوٹل میں یہ دو ہی امریکی ہیں جو اشارہ ہے ان کی دوسروں سے علاحدگی اور تنہائی کا۔ شوہر بستر پر لیٹا کتاب پڑھ رہا ہے جو بیوی سے علاحدگی اور اپنی تنہائی کے خوں میں لیپے ہونے کا اشارہ ہے، کیوں کہ کتاب کا مطالعہ تنہائی کا مشغلہ ہے اور کتاب بھی وہ پلنگ پر پڑھتا ہے جو باہم ایک دوسرے کے ساتھ رابطہ قائم کرنے بلکہ محبت کرنے کی جگہ ہے۔ عورت کھڑکی کے قریب کھڑی باہر دیکھتی ہے۔ باہر برسات ہو رہی ہے اور برسات میں ایک بلی بھینگ رہی ہے۔ عورت کو بلی بہت اچھی

لگتی ہے۔ وہ کہتی ہے مجھے بلی چاہیے۔ برسات یہاں زرخیزی کی علامت ہے اور مرد اور عورت کی زندگی بانجھ بنجر اور بے کیف ہے۔ بلی بچہ کی علامت ہے۔ سڑک پر ٹھرا ہوا پانی جمود اور تعطل کی علامت۔ ہوٹل کا بوڑھا مینجر عورت میں دلچسپی لیتا ہے اور ملازمہ کے ذریعہ ایک بلی اس کے پاس بھیجتا ہے۔ گویا بچہ کسی کا بھی ہو، کوئی بھی اسے DELIVER کرے، بہر صورت اس کی ضرورت ہے۔

ان کے علاوہ افسانہ میں بے شمار دوسرے اشارے ہیں۔ مثلاً ان کا کمرہ دوسری منزل پر سمندر کے سامنے ہے۔ یہاں کلچر اور نیچر کا تضاد ہے۔ پبلک گارڈن میں پام کے بڑے درخت تھے اور سبز رنگ کی بنچیں تھیں۔ بنچوں کا رنگ گرد و پیش کی ہریالی کا تھا۔ یہاں کلچر اور نیچر کا امتزاج ہے۔ اطالوی لوگ دور دراز سے آتے اور باغ میں نصب WAR MONUMENT کو دیکھتے جو کانسہ کا بنا ہوا تھا۔ یہاں دھات بالمقابل فطرت ہے۔ مجسمہ زندہ لوگوں کو اپنی طرف کھینچتا تھا لیکن یادگار تھا مرے ہوئے لوگوں کی۔ یہاں جذبہ شوق اور مردنی کا تضاد ہے۔ ایسے اور بھی بہت سے اشارے افسانہ میں پنہاں ہیں۔ ان اشاروں اور علامتوں کو نہ سمجھا جائے تو افسانہ خالص حقیقت پسندی کی سطح پر کوئی معنی نہیں دیتا، بلکہ نہایت ہی معمولی اور بے کیف لگتا ہے۔ خاطر نشان رہے کہ افسانہ کا بیانیہ حقیقت پسندانہ ہے۔ افسانہ کو ہم حقیقت کی سطح پر ہی پڑھتے ہیں اور معنی نہیں پاتے تو اشاروں اور کنایوں کی گہرائیوں میں اترتے ہیں۔ یہاں نرے الفاظ مثلاً برسات، بلی، کتاب، پلنگ، سمندر، ہوٹل، باغ، بیج کا استعمال اشاراتی ہے۔ ان کے معنی جتنے کہ نظر آتے ہیں اس سے زیادہ گہرے ہیں۔ یہاں بھی حقیقت پسند ٹکسٹ علامت نگاری کو اپنے دامن میں لیے ہوئے ہے۔ ہمارے یہاں سریندر پرکاش کے افسانے اسی قبیل کے ہیں لیکن ان کی اشاریت کا دائرہ اس افسانہ سے بہت زیادہ وسیع ہے اور قدیم اساطیر کا احاطہ کرتا ہے۔ خود ارنسٹ ہیمنگوے کا ناول بوڑھا اور سمندر وسیع تر علامتی نظام کو اور خصوصاً مسیحی علامتوں کو تصرف میں لاتا ہے۔

ہیمنگوے کے برعکس کافکا کی علامت نگاری کا ڈھنگ دوسرا ہے۔ اس کی علامت سطح ہی پر بولنے لگتی ہے۔ کافکا کے افسانوں کا حقیقت پسند ڈھانچہ بہت مستحکم ہوتا ہے لیکن ہم فورا ہی جان لیتے ہیں کہ مثلاً دیہاتی ڈاکٹر، اس کی ملازمہ، سائیکس، گھوڑا، جس مریض کو وہ دیکھنے جا رہا ہے وہ مریض، مریض کا زخم، مریض کے ماں باپ سب کچھ علامتی ہیں۔ سطح پر وہ کوئی معنی نہیں دیتے، نہ ہی افسانہ کے ڈھانچہ کو منطقی اور وضاحتی روپ دیتے ہیں۔ اس لیے کافکا کے افسانوں کو سطح پر پڑھنا لگ بھگ ناممکن ہے۔ لیکن جب ہم گہرائی میں اترتے ہیں تو علامات کے معنی بھی ہاتھ نہیں لگتے۔ مختلف شارح کسی ایک معنی پر متفق نہیں ہوتے۔ لہذا کافکا ہمیں ابہام کی دھند میں سانس لینے پر مجبور کرتا ہے۔ قطعی اور آخری معنی کی تلاش کی حوصلہ شکنی کرتا ہے۔ ذہن کو مسلسل معنی آفرینی کی خلش میں مبتلا رکھتا ہے۔ اور کوئی بھی معنی افسانہ کی مکمل تفہیم کی راہ کشادہ نہیں کرتے کافکا کی دنیا میں ابہام میں جینا ہمارا مقدر ہے۔ اس مقدر پر ہم آسانی سے راضی نہیں ہوتے۔ کافکا سے پیچھا چھڑانا مشکل ہے لیکن پیرسمہ یا کی گرفت اعصاب شکن بن جاتی ہے۔ کافکا کی طرز کے واحد اور بہترین افسانہ نگار ہمارے یہاں غیر مسعود ہیں۔ غیر مسعود کے افسانے بہت دلچسپ ہیں، کوئی گنجلک اور پیچیدگی نہیں۔ کوئی اشکال نہیں۔ آپ افسانہ کی دنیا میں اطمینان سے گھوم پھر کر واپس آجائیے۔

آپ کی حالت اس گونگے کی سی ہوگی جس نے گڑکھایا۔ یہ ابہام کی معراج ہے۔

اچھے ناولوں کی عدم موجودگی میں ہم ناول کی تنقید کی کوئی مستند روایت قائم نہیں کر سکے اسی لیے ہم نے تجربات کی پرکھ کے پیمانوں سے بھی محروم ہیں۔ ہم نے یہی نہیں جانا کہ ہم جہاں تھے وہاں کیسے تھے تو پھر ہم یہ کیسے جان سکتے ہیں کہ رسیاں ترا کر ہم کون سی سمت میں بھاگ رہے ہیں۔ تجربہ کسی مقصد کے لیے ہوتا ہے اور تجربہ کی نوعیت اور مقصد کو سمجھنے کے لیے اسے روایت سے منسلک کرنا پڑتا ہے۔

ہمارے یہاں نئے افسانہ کی تنقید کے دور وینے ملتے ہیں۔ ایک سماجی کمٹ منٹ والا رویہ اور دوسرا بنیت پسند۔ ترقی پسند کہتے ہیں افسانہ کو زندگی سے وابستہ ہونا چاہیے۔ وہ بھولتے ہیں کہ علامتی اور تجریدی افسانہ بھی زندگی کے تجربات ہی کا بیان ہے۔ تخلیق فن کا عمل بذات خود زندہ رہنے کی ایک کوشش ہے۔ وہ فن پارہ جس میں ایجنیت، زندگی کا انکار یا مکمل NIHILISM ہو۔ چونکہ وہ فن پارہ ہے، جمالیاتی تخلیق ہے، تخیلی کارنامہ ہے اس لیے تجربہ حسن ہے اور زندہ رہنے کی ایک کوشش ہی ہے۔ ٹیلیٹ کے مولیٰ اور مرنی وجود کی بے معنویت اور نباتاتی سطح پر جینے کی ہولناک مثالیں ہیں۔ لیکن مولیٰ اور مرنی کتنے باتونی ہیں اور کتنی دلچسپ باتیں کرتے ہیں۔ اور ان کی حسن ظرافت کتنی جاندار ہے۔ وہ خوش نہ سہی لیکن کتنے خترم ہیں۔۔۔۔۔ قنوطی و نیکار بھی کا غد پر قلم ہی تو رکھتا ہے، کپٹلی پر پستول نہیں رکھتا۔

بیت پسندوں کی تنقید دو قسم کی ہے۔ ایک وہ جو تجریدی افسانہ کو بانس پر چڑھانے کے لیے حقیقت پسند افسانہ کو دار پر چڑھاتی ہے۔ چنانچہ اورنگ آباد اور بہار شریف دونوں جگہ سے یہ تانا شاہی ارشاد ہوتا ہے کہ حقیقت نگاری کا دور ختم ہوا۔ ایسے ارشادات گجراتی کے نقاد بھی کرتے رہے ہیں۔ ان کی بیزاری کی وجہ سمجھ میں آئی ہے کیونکہ گجراتی میں، مرہٹی اور بنگالی ہی کی مانند گھڑے ہوئے پلاٹ، گول مٹول کردار، اور سماجی مواد کی فراوانی سے قفل قفل پھل پھل کرتی دستاویزی ناولوں کی افراط ہے۔ لیکن اردو میں تو ناول نگاروں نے حقیقت نگاری کے امکانات کو ابھی پورے طور پر کھنگالا بھی نہیں۔ یہ کہنا کہ حقیقت نگاری کا دور ختم ہوا، بعینہ ایسا ہی ہے کہ اسپتال میں عورتوں کی اس قطار میں جو ضبط تولید کا آپریشن کرائے کھڑی ہوئی ہے، کوئی بانجھ عورت بھی آکر ہنسی خوشی شامل ہو جائے۔ اتنے سخت تجرباتی بھونچاؤں کے باوجود یورپ اور امریکہ کے فکشن میں بالزاک اور ڈکنس کی روایت ابھی زندہ ہے اور ناول کے عناصر ترکیبی ہوں کی توں موجود ہیں، اور یہاں ہمارا یہ عالم ہے کہ بچے کے کان میں اذان دینے کی بجائے غسنالوں کی تلاش میں نکل کھڑے ہوئے ہیں۔ مغرب کے ساتھ ریلے ریس کھیلنا معیوب نہیں، لیکن ہاتھ میں گیند آنے سے قبل ہی دوڑنا شروع کر دینا بھی کوئی معقول بات نہیں۔

نہایتی تنقید کی دوسری قسم وہ ہے جو محض طریقہ کار کی بنیاد پر قدری فیصلے کرتی ہے یا کسی مخصوص طریقہ کار کی صفات کا بیان ایسے پرجوش لہجہ میں کرتی ہے کہ ہر وہ لکھنے والا جو اس طریقہ کار کا دعویدار ہوتا ہے بڑا فنکار نظر آنے لگتا ہے۔ یہ بھی ایک قسم کی ظواہر پرستی ہے، بعینہ ایسی ہی جیسا کہ فضائل صوم و صلوٰۃ کا ایسا بیان کہ ہر پابند صوم و صلوٰۃ خوب کوئی کامل سمجھنے لگے۔ وئی کامل کے لیے چند باطنی خوبیوں کا ہونا بھی ضروری ہے۔ یہ خوبیاں صوم و صلوٰۃ

کا انکار نہیں، بلکہ ان سے ماورا ہیں اور اکثر حالات میں ان سے بے نیاز بھی۔ علامتی اور تجریدی طریقہ کار بھی افسانہ نگاری کے من جملہ دوسرے طریقوں میں سے ایک ہے، اور فی نفسہ کسی افسانہ کی لہجائی اور بُرائی کا ضامن نہیں۔ میں یہ قبول کرتا ہوں کہ طریقہ کار کی تبدیلی تخلیقی احساس کی تبدیلی کا نتیجہ ہے۔ مجھے آپ کی یہ بات بھی قبول ہے کہ مثلاً احساس کی تبدیلی کی وجہ سے حقیقت پسند افسانہ کے برعکس علامتی افسانہ میں فنکار ایک سماجی مبصر کی بجائے ایک شاعر ایک سریت پسند ایک وجودی فلسفی کے طور پر سامنے آتا ہے۔ لیکن اس سے یہ کہاں لازم آتا ہے کہ اس احساس کے ہونے سے افسانہ افسانہ بھی بنتا ہے۔ آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ ایسے افسانوں سے لطف اندوز ہونے کے لیے ہمیں فلکشن کے روایتی مذاق کو خیر باد کہنا ہوگا اور افسانہ کو واقعہ کردار پلاٹ کی صورت میں دیکھنے کی بجائے اسے ایک نثریہ انشائیہ، مرقع، شعور کی رو، مونولوج، اسطور حکایت اور تمثیل کے طور پر دیکھنا ہوگا۔ پہلی مشکل یہ ہے کہ خود افسانہ نگاروں کو اپنے افسانوں کو ان ناموں سے پکارنا منظور نہیں۔ وہ انھیں افسانہ یا ناول ہی کہیں گے، کیوں کہ وہ خود کو ایک نئی طرز کے بانی بتانا پسند کرتے ہیں اور انھیں یہ بات پسند نہیں کہ کوئی انھیں محض تمثیل نگار یا حکایت نویس کہے۔ انھیں نئے افسانہ کا موجد کہلانا پسند ہے اور جب کوئی یہ کہتا ہے کہ ان کا افسانہ اسطوری یا اخلاقی حکایت یا ادب لطیف بن گیا تو وہ ناراض ہوتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ فرض کیجیے کہ ہم نے افسانوی مطالعہ کی ہماری سہل اور خراب عادتیں چھوڑ دیں اور نئے افسانہ کے فارم کو قبول کر لیا تو سوال یہ ہے کہ افسانہ کی خراب نثر، اس کا پیش پا افتادہ موضوع اس کا بود اظہر، اور گٹھل مزاح، اس کی کچی بغاوت اور انانیت، اس کی بد آہنگ شاعری تعقیدی اسلوب اور لفاظی کو محض اس لیے معاف کر دیا جائے کہ یہ زقوم ایک ایسے ظرف میں جس پر علامتی یا تجریدی افسانہ کا لیبل چسپاں ہے، پیش کیا جا رہا ہے۔ دنیا کی عظیم علامتی ناولوں کی خصوصیات کا اطلاق ان دو نئی افسانوں پر کرنا جو رسالوں میں بکھرے نظر آتے ہیں۔ بالکل ایسا ہی ہے جیسے ”خواب و خیال“ کی مرقع نگاری کی تعریف کے لیے کوئی شکسپر کی امیجری کا مطالعہ کرے۔ ہیئت پسند تنقید جب علامت کے چیتھرے بنانے کے بعد لو لے اور لٹے ہاتھوں کی بھی تعریف کرتی ہے تو وہ حسن کے معیار بدلنے ہی کا نہیں بلکہ بد صورتی کو معیار حسن بنانے کا دھنائی بھرا مطالبہ کرتی ہے۔ اس کا اصرار ہوتا ہے کہ خراب نثر کو شاعرانہ نثر..... مولویانہ تمثیل کو فنکارانہ علامت، چڑچڑے پن کو سفسطائی کلیمیت اعصاب زدگی کو سنجیدہ غم، انانیت پسندی کو انفرادیت، اور پمفلٹ بازوں کے صحافیانہ سوچ بچار کو فلسفیانہ دانشمندی سمجھا جائے۔ ہمارے افسانے زندگی کے حقائق کو فنکارانہ حقائق میں تبدیل نہیں کر سکتے تو قصور تخلیقی صلاحیت ہی کا ہے۔ حقائق کی ناگواری کا نہیں۔

جدید افسانہ اس کھلنڈرے پن اور طراری سے محروم ہے جو نو جوانوں کی بغاوت کو رنگ و آہنگ بخشی ہے۔ ہم سے نہ ”بو“ لکھا گیا، نہ ”لحاف“

ہمارا افسانہ انشائیہ بن گیا جس میں زندگی نہیں بلکہ شخصیت پیش پیش ہوتی ہے۔ بد قسمتی سے یہ شخصیت بھی دانائے راز اور پیغمبر پر جلال کی شخصیت ہے کیوں کہ علامتی افسانہ وجودی اور مابعد الطبعیاتی مسائل سے سروکار رکھتا ہے اور سماجی نفسیاتی اور اخلاقی زندگی کی ترجمانی کا کام اس کے برعکس حقیقت پسند اسلوب کرتا رہا ہے۔ مجھے وہ

افسانوی دنیا پسند نہیں جس کا ہر آدمی دانائے راز ہو، اور آسمانی مکاشفہ کی زبان میں بات کرتا ہو۔ نئے لکھنے والے ضرورت سے زیادہ سنجیدہ ہیں۔ ان میں جس ظرافت کا ایسا زبردست فقدان ہے کہ وہ مضحکہ خیز بن کر رہ گئے ہیں۔ سب کے سب ایک ہی زبان بولتے ہیں جو کتب ربائی کی زبان ہے۔ یک سرے پن کا یہ عالم ہے کہ رسالوں میں چھپنے والے تمام افسانے ایک ہی افسانہ نگار کے کارنامے معلوم ہوتے ہیں۔ ایک ہی مصنف کے دس افسانے پڑھ جائے، آپ کو یہی محسوس ہوگا کہ ایک ہی افسانہ پڑھا ہے، اور وہ بھی افسانہ کا ہے کوہے، محض الفاظ کا ”ڈھیر جو مٹھی کی ریت کی مانند حافظہ کی انگلیوں سے بہہ جاتا ہے۔ جنھوں نے منٹو اور بیدی کو پڑھا ہے ان کا ذہن تصویروں کا ایک نگار خانہ ہے۔ جدید افسانہ پڑھیے، نہ کوئی تصویر ہے نہ کوئی مرقع ذہن ایک ایسی خانقاہ بن جاتا ہے جس میں مجذوبوں کی باؤ ہو کی آوازیں گونجتی رہتی ہیں صاف بات ہے کہ اس محدود فضا میں زبان کے تخلیقی استعمال کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ جب زبان کا سورج پوری دنیا پر کرنوں کا جال پھینکتا ہے تو اس میں رنگارنگی اور تنوع پیدا ہوتا ہے۔ حقیقت پسند افسانہ انسان کی خارجی اور داخلی زندگی کے ہر پہلو اور ہر گوشہ کو اپنی گرفت میں لینے کا حوصلہ رکھتا تھا۔ اس کے اسالیب کی سطہیں جزئیات نگاری سے لے کر غنائیت اور تجزیہ سے لے کر تصویر کشی اور مرقع سازی تک پھیلی ہوئی تھیں تجربی اور علامتی افسانہ کو یہ وسعت اور پہنائی نصیب نہیں۔ وہ افسانہ نگار کی ہوشمندی اور شعور کے ایک نقطہ کا ترجمان ہے۔ اسے اظہار بیان کے ان مختلف اسالیب اور سانچوں کی ضرورت نہیں جنھیں فلکشن کی بیانیہ روایت نے پیدا کیا ہے۔ شاعری سے قریب ہونے کی کوشش میں وہ نثر کی پہنائیوں سے ہاتھ دھو بیٹھا۔ جدید افسانہ کے اسلوب کا شاعرانہ پن محض ایک فریب ہے۔ اس کی حالت اس نازک اندام زرکسی لونڈے کی سی ہے جو عورت بننے کی خواہش میں مردانہ جسم کی صلابت اور وقار سے محروم ہو گیا، اور عورت بھی نہ بن سکا۔

مجھے علامت نگاری سے کوئی بیر نہیں ہے۔ میں آدمی کو علامت بنانے والا جانور سمجھتا ہوں۔ لیکن میں یہ تسلیم نہیں کرتا کہ علامت سازی آرٹ کا بنیادی عمل ہے علامت پسند آرٹ کے عظیم شاہکاروں کو دیکھ کر میں انگشت بدنداں رہ جاتا ہوں۔ لیکن علامت نگاری جب فن کے تقاضوں اور اضافہ سخن کے صنابلوں سے بے پردائی کا بہانہ بنتی ہے، تو علامت کے ہونے یا نہ ہونے کو میں فن کی پرکھ کی بنیادی شرط قرار دینے سے گریز کرتا ہوں۔ گوبر کا کیرا کافکا کا کروچ کیوں نہیں بنتا؟

بیزیت پسند نقاد اگر اس سوال کا جواب دینے کی کوشش کریں گے تو انھیں پتہ چلے گا کہ آرٹ کے خصوصاً فلکشن کے آرٹ کے بنیادی مسائل علامت پسندی کے مسائل نہیں ہیں، بلکہ فنکار کی تخلیقی شخصیت، تخلیقی صلاحیت، اور اضافہ سخن پر صناعانہ دسترس کے مسائل ہیں۔

پریم چند کے بعد کا نیا افسانہ اور ترقی پسند افسانہ سات موٹی گایوں کا خواب تھا۔ جدید افسانہ سات دہلی گایوں کا کاہوس ہے۔ کہانی کی دم غائب، مواد پتلا اور کردار ہڈیوں کا ڈھانچہ۔ حسن قبول دیکھیے کہ وہ جو راتوں کو اٹھ اٹھ کر دُعا نہیں مانگتے تھے کہ اردو ناول کی گود ہری ہو۔ آج گول مٹول افسانوں تک کو ترس گئے ہیں۔ ادھر نقاد ہیں کہ حقیقت نگاری، واقعہ نگاری، کردار نگاری اور پلاٹ کے خلاف بلا سوچے سمجھے جو کچھ منہ میں آتا ہے بولتے رہتے

ہیں۔ وہ نہیں جانتے کہ فلا بیر سے لے کر راب گرے تک حقیقت نگاری کے تصور میں کیسے تغیرات آتے رہے ہیں۔ کبھی بھی حقیقت نگاری آرٹ کا آدرش نہیں رہی۔ مکمل حقیقت نگاری صرف فلمی کیمرے سے ممکن ہے جو ہر تفصیل اور ہر جز کی تصویر پیش کر دے۔ آرٹ میں یہ ممکن نہیں۔ کامیونے کہا ہے کہ آدمی ایسا کرنے بیٹھے تو اس کا پورا وقت دوسری زندگی کو دیکھنے اور سمجھنے میں صرف ہو جائے، اور اس کے پاس اپنی زندگی کے لیے کوئی وقت ہی نہ رہے۔ ایسا فنکار صرف خدا ہی ہو سکتا ہے۔ پھر حقیقت پسند ناول پر ہمارے اعتراضات نئے نہیں ہیں۔ فلا بیر نے زولا کی فطرت پسندی کو ناپسندیدہ نظروں سے دیکھا تھا۔ ناول میں DOSSIER METHOD دستاویزی طریقہ کار جو کسی بھی چیز کے متعلق تفصیلی معلومات بہم پہنچاتا ہے، زبردست فنکارانہ سلیقہ مندی کا مطالبہ کرتا ہے۔ ورجینیا ولف نے بتایا ہے کہ دستو و سکی کے برعکس آرنلڈ بینٹ اور گالزورڈی کا دستاویزی طریقہ کار ایک بہت ہی اہم چیز یعنی روح کے ڈرامے کی قیمت پر روار کھا گیا ہے۔ جذباتی اور روحانی کشمکش کا بیان اور نفسیاتی تجزیہ ناول کا حصن حصین ہے۔ اس دائرے میں قدم رکھتے ہوئے ڈراما اور فلم کے بھی پر جلنے لگتے ہیں۔ فرانس کا نیا ناول جو انسانی فطرت اور روح کے ڈرامے کا انکار کرتا ہے، انسانی خصوصیات سے محروم ہو کر اشیا کی دستاویزیت اور غیر انسانی اقلیدی اسلوب کا شکار ہو جاتا ہے۔ راب گرے کے یہاں فطرت پسندی کی باز آفرینی ہے اور جزئیات نگاری انسانی ڈرامے سے محروم ہو کر محض سائنسی رپورٹ بن جاتی ہے۔

جزئیات نگاری حقیقت کو تمام و کمال پیش کرنے کا نام نہیں ہے، بلکہ حقیقت کی ہیئت FORM کو ACCURACY سے گرفت میں لینے کا طریقہ ہے۔ ناول میں یہ نہیں دیکھا جاتا کہ سنگ مرمر کا مجسمہ یا گندی موری ہے، بلکہ یہ دیکھا جاتا ہے کہ فنکار نے ان سے کیا کام لیا ہے۔ ہمیں اس سے سروکار نہیں کہ فنکار زولا کی طرح جیب میں ڈائری رکھتا ہے یا نہیں، لیکن ہم یہ ضرور دیکھیں گے کہ اشیا کا اقلیدی بیان حسن آفرین بنتا ہے یا حقیقت پسندانہ۔ جب شارل ایما بواری کے کمرے میں جاتا ہے اور وہاں ان اشیا کو بکھرے دیکھتا ہے جن کا تعلق عورت کی ذات اور اس کے مشاغل سے ہے تو وہ حسن کے تجربہ سے دوچار ہوتا ہے۔ اس تجربہ کی ترسیل کے لیے فلا بیر ایک ایسے مرقع نگار اسلوب سے کام لیتا ہے جو فطرت پسندوں کی نخس جزئیات نگاری سے مختلف ہے۔ آدمی کا گھر اس کی ذات کی توسیع ہے، بالزاک کا سردوریاں اندھیرا گھر کنجوس گرانڈے کی سردوریاں شخصیت کا عکس ہے۔ ایڈ گراہیلن پو کے پراسرار محل انسان کی پراسرار روح کی خارجی علامتیں ہیں حقیقت پسند ناول گھر ہی نہیں بلکہ محلہ، سڑک، بازار اور پورے شہر کے ہم ہموں کو لفظوں میں منتقل کر کے اس پس منظر کی تعمیر کرتا ہے جو روح کے ڈرامے کو گہرائی وسعت اور شدت بخشتا ہے۔ لولیتا میں بے مثال جزئیات نگاری کے ذریعہ نیبا کوف امریکہ کو از سر نو دریافت ہی نہیں کرتا بلکہ ان کرداروں کی روح کو بھی بے نقاب کرتا ہے جو نئی دنیا کے نئے تمدن کی پیداوار ہیں۔

وقت اور مذاق سخن کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ ادب اور آرٹ کے بہت سے طریقے بدل جاتے ہیں یا متروک ہو جاتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ ایک مخصوص دور میں وہ پسندیدہ نہیں تھے۔ مطلب صرف یہ ہے کہ اب ان سے وہ کام نہیں لیا جاتا جو کبھی لیا جاتا تھا۔ ان کی جگہ نئے طریقے لے لیتے ہیں۔ ضروری نہیں کہ یہ نئے

طریقے کامیاب ہوں۔ نئے طریقے اپنا کام کر رہے ہیں یا نہیں یا جو تبدیلی آئی ہے وہ بہتر کے لیے ہے یا نہیں یہ دیکھنا نقادوں کے فرائض منصبی میں سے ہے۔ ناول میں منظر نگاری کسی زمانہ میں بہت مقبول تھی۔ آج کا قاری طویل منظر نگاری سے بہت خوش نہیں فلم نے بھی منظر نگاری پر شدید ضرب لگائی ہے۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا کہ منظر نگاری کا دور ختم ہوا درست نہیں۔ ناول بنیادی طور پر مکانی آرٹ ہے اور منظر فضا اور ماحول اس کا ایک اہم جز ہے۔ ناول زمانی اور مکانی حدود سے ماورا جا کر ان عناصر سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے جن سے اس کی ترکیب ہوئی ہے۔ برگوزی کہتا ہے کہ زبان اور مشاہدہ دونوں آدمی کو ناگزیر طور پر اس کے طبعی ماحول سے منسلک کرتے ہیں۔

ناول نگار کا الہامی سرچشمہ وہ انسانی تماشا ہے جو روزانہ اس کے چاروں طرف کھیلا جاتا ہے۔ وہ اس تماشے کا محض عکاس نہیں بلکہ ترجمان بھی ہے، یعنی اس کا سروکار قدروں سے ہوتا ہے۔ لیکن محض قدروں سے شاعری پیدا ہو سکتی ہے افسانہ نہیں۔ وجہ یہ ہے کہ شاعری کے برعکس افسانہ بیانیہ آرٹ ہے اور وقت کی قید میں رہ کر کہانی کے واقعات کا بیان کرتا ہے۔ افسانہ میں وقت سے وفاداری زندگی سے بھی کہیں زیادہ جابرانہ ہے پروست اور جاس اور شعور کی رو کے علم برداروں کی کوشش اگر وقت کی قید سے باہر نکلنے کی ہے تو وہ اس میں بہت کامیاب نہیں ہوئے بقول فارسٹر کے وہ اتنا کر سکے ہیں کہ گھڑی کی سوئیاں اس طرح آگے پیچھے کرتے رہے ہیں کہ پروست کا بیروا اپنی محبوبہ کے ساتھ بہ یک وقت کھانا کھاتے اور اپنی آیا کے ساتھ بچپن میں گیند کھیلتے ہوئے بھی نظر آتا ہے۔ یادوں کا ایسا استعمال نہ غلط ہے نہ غیر معمولی۔ افسانہ میں وقت کا تو اتر جاری رہتا ہے چاہے وہ باقاعدہ اور مسلسل نہ ہو۔ ماضی کو جب ہم سنبھال دیکھتے ہیں اور مستقبل کو تاریک تو گویا ہم وقت کو تو اتر میں نہیں بلکہ قدر میں دیکھتے ہیں۔ یعنی وقت کو ہم لمحوں اور منٹوں میں نہیں ناپتے بلکہ اس کی شدت سے پہچانتے ہیں۔ شاعری اس شدت کا بیان کر سکتی ہے وہ مستقبل کو کالے سورج اور اندھیری رات اور آگ کے دریا کی علامت سے بیان کر سکتی ہے۔ افسانہ ایسا نہیں کر سکتا۔ اس کی وابستگی قدر کے ساتھ بھی ہے اور وقت کے تو اتر کے ساتھ بھی۔ افسانہ میں محض قدروں کا علامتی بیان تعقید اور گنگنا پیدا کرے گا۔ مجذوب کے لیے آج اور کل، سوموار اور منگلوار، صبح کے ناشتہ اور رات کے کھانے، دلی صفا بان اور سمر قدر میں کوئی فرق نہیں، لیکن مجذوب کی بڑی شاعری کا لطف دے سکتی ہے۔ افسانہ کا نہیں۔ شاعری میں گھلتے ملتے پیکروں کے دھارے پر بہا جاسکتا ہے، جیسا کہ گنز برگ کی نظموں میں کہ شاعری کا آہنگ ہمیں سنبھالے رہتا ہے، جب کہ نثر میں یہ تجربہ ممکن نہیں کہ نثر کا آہنگ اس قدر شدید نہیں ہوتا کہ پیکروں کو سنبھال سکے اور لفظوں کو EXPLODE کر سکے۔ آہنگ تو بات چیت کے مختصر جملوں کا بھی ہوتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ فن کار کون سے آہنگ کا استعمال کرتا ہے، اس مرتب مربوط عروضی آہنگ کا جس میں الفاظ کی صوتی اور معنوی خصوصیات اپنی پوری شدت سے پھنکتی ہیں یا نثری آہنگ کا جس میں الفاظ بیانیہ کی حدود سے آگے نہیں بڑھتے، یہ تو خیر ایک الگ بحث ہے۔ میں کہہ رہا تھا کہ افسانہ قدروں کا بیان کرتا ہے، لیکن وقت اور مکان کی قید میں رہ کر افسانہ کا پورا آرٹ پتھر پٹی زمین پر قدم جمانے، گہری کھائیوں اور تاریک غاروں میں جھانکنے کا آرٹ ہے۔ افسانہ نگار کے لیے اُن بلند یوں پر پرواز کرنا خطرے سے خالی نہیں، جہاں مظاہر حیات آنکھوں سے اوجھل ہو جائیں اور

گاؤ بستی میں اور آدمی آبادی میں گم ہو جائے۔ اردو کا نیا افسانہ بستیوں کا ذکر کرتا ہے۔ اس میں گاؤں کی فضا نہیں۔ لوگ آبادی کی شکل میں رہتے ہیں، سماج کا نام و نشان نہیں۔ کردار بے چہرہ اور بے نام ہیں اور پوری فضا داستان، اسطوری کہانی اور پیغمبرانہ مکاشفہ کی لرزشوں سے کاٹتی ہے۔ نفسیات کی جگہ روحانیت، پلاٹ کی جگہ کہانی اور تخیل کی جگہ فضا سی نے لے لی ہے۔ بلندی سے زمین کا عقابی نظارہ دلکش سہی، لیکن آدمیوں کی بھیڑ اور بھیڑوں کے ریوڑ میں فرق نہ رہے تو افسانہ نگار سوکھتا چلا جاتا ہے کیوں کہ اس کا آرٹ ان تجربات کا بیان ہے جو آدمیوں کے بیچ زندگی کرنے سے پیدا ہوتے ہیں۔ ان تجربات کا دائرہ وسیع ہے۔ اسی لیے افسانہ کی دنیا بھی زندگی ہی کی طرح وسیع اور رنگارنگ ہے۔ کسی ایک رنگ پر ایسا اصرار کہ دوسرے رنگ ناٹ باہر ٹھہریں فنکاری نہیں فنانسزم ہے۔ اوں گارد کے جوش و خروش کو اگر قابو میں نہ رکھا جائے تو اسے فنانسزم میں بدلتے دیر نہیں لگتی۔ روایت سے ان کی بے صبری اور بے زاری کو سمجھا جاسکتا ہے، لیکن ان کے روایت شکن تجربات کو ظاہری قیمت پر قبول کرنا تنقید کو شرح و تفسیر بنانا ہے۔ مثلاً منظر نگاری کا معاملہ ہی لیجیے جس کا ذکر کرتے کرتے میں دوسری بحث میں الجھ گیا۔ ہم اکثر کہتے ہیں کہ ناول اس قدر دلچسپ ہے کہ ہم اس میں کھو جاتے ہیں۔ کھو جانے کا ایک مطلب یہ ہے کہ روس کے میدان، فرانس کے گاؤں، امریکہ کے شہر، کشمیر کی وادیاں اور پنجاب کے کھیت زندہ تصویروں کی صورت آنکھوں کے سامنے ابھر آتے ہیں۔ حقیقت پسند ناول نے مرقع سازانہ اور حاضراتی اسلوب کا ایسا تو خلا قائم استعمال کیا ہے کہ صفحہ قرطاس سے سیاہ حروف غائب ہو جاتے ہیں، اور ہم پہاڑوں، سمندروں، ریگستانوں، جنگلوں، اور دور دراز ملکوں کی اجنبی فضاؤں میں گم ہو جاتے ہیں۔ عامیانہ ناولوں کی ایک پہچان یہ بھی ہے کہ ان میں مقامات کا ذکر ہوتا ہے لیکن مقامات کی فضا نہیں ہوتی کیوں کہ فضا بندی فنکارانہ تخیل کی جن قوتوں کا تقاضا کرتی ہے، صحافتی جزئیات نگار اور نیچرلسٹ مصنف ان سے محروم ہوتے ہیں۔ منظر نگاری اور فضا بندی کے نئے نئے طریقے برنسل وقت کے تقاضوں کا خیال رکھ کر ڈھونڈتی رہتی ہے۔ انھیں یک قلم ترک کر دینا یا ایسے اقلیدی طریقے ایجاد کرنا کہ افسانہ نگار نہ رہ کر معتمد یا سائنسی رپورٹ بن جائے مستحسن نہیں ہے۔ راب گریے کا اسلوب ایسے استعاروں سے شعوری طور پر پرہیز کرتا ہے جن میں انسانی لمس کی بوبسی ہو، مثلاً وہ سمندر کے لیے مسکرانے کا لفظ پسند نہیں کرتا۔ اس کی جگہ ایک غیر جانبدار لفظ نیلا استعمال کرتا ہے۔ اس رویہ پر تنقید کرتے ہوئے آلبرٹ مورویا نے کہا ہے کہ پانی کے وسیع ذخیرے کو سمندر کے لفظ سے پکارنے کا عمل ہی اسے انسانی بناتا ہے کیوں کہ کسی شے کی طرف لفظ سے اشارہ کرنے کا مطلب ہے اسے اس بے نام خارجیت سے باہر نکال لینا جو قبل انسانی اور غیر انسانی دنیا میں اس کی تھمی اور شے کو لفظ سے پکارنے کا مطلب ہے اسے انسانی دنیا کا ایک حصہ بنالینا۔ گویا کہ سمندر کا لفظ اتنا معروضی نہیں جتنا کہ وہ بظاہر نظر آتا ہے۔ حقیقت میں تو وہ پانی کے ذخیرے کو انسانی بناتا ہے، یعنی شے کو موضوعی بناتا ہے کیوں کہ اسے وہ ایک نام دیتا ہے۔ زیادہ سے زیادہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ راب گریے کا طریقہ کار انسانی بنانے کے عمل پر کچھ حدود عائد کرتا ہے، یعنی وہ ہمیں یہ بھولنے نہیں دیتا کہ سمندر کی چند صفات اور خصوصیات ایسی ہیں جو انسانی نہیں ہیں۔

ایک قول ہے: A LANDSCAPE IS A STATE OF MIND

سیکڑوں ناولیں اس قول کی تصدیق کرتی ہیں۔ ممکن ہے فطرت کو انسانی جذبات کی ترجمانی کے لیے استعمال کرتے وقت ناول نگار تھیٹر، یکروزہ کا شکار ہو جائے جارج ایلیٹ کے مڈل مارچ کے اخیر میں برسات کرداروں کے جذبات محبت کے جوش و خروش کا ترجمان بنتا ہے۔ فطرت کرداروں کی جذباتی زندگی سے پیوستہ ہے۔ اس کے برعکس ایسا کارے نینا میں فطرت انسانی غم و مسرت سے بے نیاز جلوہ افروز ہے۔ اس بات سے بے خبر اور بے پروا کہ لیون پر رات میں کیا ہوتی، چمکدار دن طلوع ہوتا ہے اور کھیت لہلہانے لگتے ہیں۔ فطرت اور آدمی دونوں ساتھ ساتھ جیتے ہیں اور اپنے وجود کی معروضیت برقرار رکھتے ہیں۔ موسم آتے ہیں اور جاتے ہیں اور یہی حال دُکھ سُکھ کی دھوپ چھاؤں کا ہے استعارے کے معاملے میں چھوٹی موٹی بنے بغیر انسانی فطرت کی معروضیت کو برقرار رکھ سکا۔ نہ وہ جارج ایلیٹ کی طرح جذباتی STAGEY بنانہ راب گریے کی طرح ٹھس اور غیر انسانی۔ یہ حقیقت پسند آرٹ کی معراج ہے۔

ای ایم فارسٹر نے گرٹریڈ سٹائن کی مثال دے کر بتایا تھا کہ وقت کے جبر سے آزاد ہونے اور زندگی کو صرف قدروں کے وسیلے سے بیان کرنے کی کوشش اس وقت تک کامیاب نہیں ہو سکتی جب تک واقعات کا زمانی تسلسل ختم نہ کیا جائے اور یہ اس وقت تک ممکن نہیں جب تک جملوں کے SEQUENCE کو توڑا نہ جائے، اور یہ کوشش بلاخر حروف اور اصوات کے انتشار پر جا کر منتج ہوتی ہے۔ جائیس کے یہاں یہ لسانی توڑ پھوڑ اپنی شدید ترین شکل میں نظر آتی ہے۔ جائیس کے برخلاف مارسل پروست کے تجربات لفظی نہیں بلکہ واقعاتی ہیں۔ اسی لیے پولیسز کا ترجمہ نہیں ہو سکا جب کہ پروست کے ناولوں کے تراجم اتنے خوبصورت ہوئے ہیں کہ خود فرانس میں لوگ اصل فرانسیسی چھوڑ کر انگریزی تراجم سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ اب سی پی سنو کی وہ بات یاد کیجیے جو نئے پیچیدہ اور شاعرانہ ناولوں کو سامنے رکھ کر اس نے کہی تھی کہ ناول دو قسم کے ہوتے ہیں۔ ایک وہ جن کا ترجمہ کیا جاسکے اور ایک وہ جن کا ترجمہ نہ کیا جاسکے۔ پروست انتشار کو بیان کرتا ہے لیکن انتشار کو اپنے اسلوب پر غالب ہونے نہیں دیتا۔ یعنی ناول جو بنیادی طور پر بیانیہ آرٹ ہے اپنی بیانیہ تکنیک کے سلیقہ مندانہ استعمال کے ذریعہ ہمارے شعور اور ہمارے پانچوں حواس پر چھا جاتا ہے۔ وہ ناول جو نازک ترین احساسات، پیچیدہ ترین واقعات، اور انسانی زندگی اور عالم فطرت کے دکش اور حیرت ناک مظاہر کو بیان کرنے پر قادر ہو زبان کا سب سے زیادہ تخلیقی استعمال کرتا ہے۔ آندھی، سیلاب، طوفان، بھونچال، جنگ اور فساد کے بہترین مرقعے وہی ہیں جو زبان کے نظم و ضبط کو قائم رکھ کر پیش کیے گئے ہیں۔ وہ ناول نگار جو نظم و ضبط کے مقابلہ میں انتشار پر زیادہ زور دیتا ہے بھولتا ہے کہ انتشار تو پیدا ہوتا ہے، لیکن نظم تو پیدا کیا جاتا ہے۔ کسی نے کیا خوب کہا ہے کہ حمل ٹھہرنے سے لے کر پیدا ہونے تک ہزاروں خدشات درمیان میں ہیں۔ لیکن بچے پیدا ہوتے ہیں۔ گرد و پیش کے انتشار کو فنکارانہ فارم کا نظم و ضبط عطا کرنا، فنکار کا فرض منصبی ہے۔ جدید آرٹ کو جدید دور کا ردِ عمل ہی نہیں اس کا جواب بھی ہونا چاہیے۔ مشینی تمدن کا جواب مشینی آرٹ نہیں بلکہ وہ آرٹ ہے جو ثابت کرے کہ مشینوں سے آرٹ پیدا نہیں ہو سکتا۔ کون سا رویہ فنکارانہ ہے۔ چیل کی چیچ کی کپکپاہٹ کو TYPOGRAPHICAL شعبہ دوس کے ذریعہ ظاہر کرنا، یا الفاظ کے صوتی آہنگ کے

تخلیقی استعمال کے ذریعہ اسے بیان کرنا۔ انتشار کا پُر انتشار بیان، تخلیقی نہیں بلکہ SELF-DEFEATIST رویہ ہے۔ نالٹائی نے ایک پورے دور کے انتشار کو آرٹ کے تجربہ میں بدل دیا۔ ادھر ہم ہیں کہ ڈھائی صفحوں کے افسانوں میں بیانیہ اسلوب کو نبھا نہیں سکتے اور نقطے، اور قوسین، اور اقلیدی شکلوں کے سہارے لیتے ہیں۔ ناول نگار اس اعتماد کو پورا نہیں کر رہا جو بطور بیانیہ فنکار کے ہم نے اس پر کیا تھا۔ ناول وہی ہوتا ہے جو وہ کرتا ہے۔ شاعری کے دائرے میں داخل ہو کر وہ اپنی شناخت کھو بیٹھتا ہے۔ اپنی پہچان ہی ناول نگاری کا فن رہا ہے۔ ایسے ناول ہمارے زمانہ میں کثیر تعداد میں اسی لیے لکھے گئے ہیں کہ ہمارا دور ناول کے لیے بحرانی دور رہا ہے۔

ناول کا فارم ابتدائی سے غیر متشکل AMORPHOUS رہا ہے، اسی لیے اس کی تعریف دشوار ہے گو ہم اچھی طرح جانتے ہیں کہ جو چیز ہم پڑھ رہے ہیں وہ ناول ہے یا نہیں۔ مارتھ روپ فرائی نے ناول کے کچھڑی فارم ہونے کی ایک دلچسپ مثال دی ہے۔ لائبریرین کی نظر میں اگر آپ بیتی سچی ہے تو آپ بیتی ہے، اگر جھوٹی ہے تو فکشن ہے۔ جس طرح رزمیہ نظم کی تشکیل میں مختلف بیانیہ اضاف جیسے اسطوری اور نیم تاریخی کہانیاں اور دنت کتھاؤں کا ہاتھ رہا ہے، اسی طرح ناول کے پس پشت بھی تاریخ، سوانح، آپ بیتی، اخلاقی حکایت اور داستان کی ملی جلی ایک طویل روایت رہی ہے۔ آج تک یہ سمجھا جاتا رہا تھا کہ ناول رزمیہ کا جانشین ہے لیکن اب اس بات پر بچا طور پر زور دیا جا رہا ہے کہ فی الحقیقت وہ رومان یا داستان کی ارتقائی شکل ہے۔ دلیل یہ ہے کہ رزمیہ شاعر کوئی نئی کہانی نہیں کہتا بلکہ نیم تاریخی اور اساطیری کہانیاں بیان کرتا ہے۔ اس کی وفاداری نہ تو حقیقت سے ہوتی ہے، نہ صداقت سے، نہ تفریح سے، بلکہ اسطوریہ سے ہوتی ہے۔ فکشن چونکہ رزمیہ نہیں اس لیے وہ اسطوریہ یا روایتی کہانی کا وفادار نہیں ہوتا، بلکہ ان سب سے برعکس وہ اس تصویری یا تخیلی دنیا کا وفادار ہوتا ہے جو وہ دوسروں کی تعلیم یا تفریح کے لیے ایجاد کرتا ہے۔ اس طرح فکشن لکھنے والا روایت (اساطیر) اور تجربیت EMPIRICISM (تاریخ سوانح) دونوں سے آزاد ہوتا ہے۔ سرونس کے ناول ڈان کوی ہاٹ کو پہلا ناول اسی لیے کہا گیا ہے کہ اس میں تصویریت اور تجربیت، حقیقی اور خیالی دنیا کا پہلی بار امتزاج ہوا ہے۔ اپنے تاریخی سفر میں ناول کی کوشش یہی رہی ہے کہ بیانیہ روایت کے جن عناصر کو یعنی تاریخ رومانی اور اخلاقی حکایت کو جس طرح اس نے اپنی ذات میں سمویا ہے، ان کے جدلیاتی عمل کے ذریعہ وہ اپنا ایک مکمل اور قابل شناخت فارم پیدا کرے۔ ابھی زیادہ عرصہ نہیں ہوا کہ ہنری جیمس نے کہا تھا کہ ناول اپنی اگلی غیر یقینی صورت حال سے باہر نکل کر ایک معتبر ادبی شکل اختیار کر رہا ہے۔ اس سے پیشتر کہ ہنری جیمس کی پیشین گوئی کوئی واضح صورت اختیار کرتی انہی ناول تجریدی ناول اور تجرباتی ناول نے اس جدلیاتی عمل کو درہم برہم کر دیا۔ جس طرح تشبیب قصیدے سے الگ ہو کر غزل کا فارم اختیار کر گئی اسی طرح ناول، رومان، تاریخ، سوانح اور اخلاقی حکایت سے خود کی الگ پہچان کرانے کے لیے جس جدلیاتی عمل سے گزر رہا تھا فی الحقیقت وہی عمل اسے دنیائے ادب کی ایک ایسی لچکدار صنف بنانے میں معاون ثابت ہوا جس نے پچھلے دوسو برس میں دنیا بھر کی تہذیبی زندگی کو سب سے زیادہ متاثر کیا۔ آپ غزل لکھیے، ڈراما لکھیے، فارم آپ کو سنبھالے رکھے گا۔ آپ ناول لکھیے، دونوں ہاتھوں سے آپ فارم کو سنبھالتے نظر آئیں گے۔ غنائی شاعر اپنی بات کہہ سکتا ہے،

اور ڈراما عمل کو پیش کر سکتا ہے۔ ناول نگار اپنی بات بھی کہنا چاہتا ہے اور عمل بھی پیش کرنا چاہتا ہے۔ وہ رومان سے بچتا ہے تو حقیقت کا نقاد بنتا ہے۔ تاریخیت سے گریز کرتا ہے تو تخیل کا حلقہ بگوش بنتا ہے۔ اخلاقیات سے اپنا دامن بچاتا ہے تو محض تفریح کرانے والا بن کر رہ جاتا ہے۔ وہ گویا اس رستہ پر توازن برقرار رکھنے کی کوشش کرتا نظر آتا ہے، جس کے نیچے شاعری، فناسی، تاریخیت، سماجیات، اخلاقیات اور تفریح کی کہانیاں منہ پھاڑے اسے نگلنے کے لیے تیار ہیں۔ تصویریت اور تجربیت، تخیل کی دنیا اور حقیقت کی دنیا کا امتزاج اور ان کا جدلیاتی رشتہ نہ تو فطرت پسند ناول سے سنبھل سکا ہے نہ تجربی ناول سے۔ اسے اگر کسی نے سنبھالا ہے تو وہ ناول کی حقیقت پسند روایت ہی ہے۔ نیچرلسٹ فن کار کی کوشش ناول کو ہماری حقیقی دنیا کا ہو بہو عکس بنانے کی ہوتی ہے۔ لیکن ناول کی دنیا ہماری حقیقی دنیا نہیں۔ یہ MAKE-BELIEVE کی دنیا ہے۔ اس کی حقیقت ایک بنائی ہوئی اختراع کی ہوئی حقیقت ہے۔ وہ ناول نگار جو اس کی دنیا سے جتنا زیادہ قریب ہوگا، یعنی اختراع کی ہوئی حقیقت کی پیش کش میں خارجی دنیا سے تطابق کی کم سے کم کوشش کرے گا وہ اتنا ہی زیادہ ناول کو ایک آرٹ کے فارم کے طور پر برت سکے گا۔ یہ وہ نکتہ ہے جسے نیچرلزم اور سوشلسٹ ریلزم دونوں کو ماننے والے فن کار فراموش کر دیتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ان کا ناول سامنے کی حقیقت، سماجیات، دستاویزیت اور فوٹو گرافی کے جوہر میں اتنا دھنسا رہتا ہے کہ تخیل کو اپنی ایجادی اور تخلیقی قوتوں کے استعمال کے مواقع ہی نہیں ملتے۔ اس کا رد عمل یہ ہوا کہ ناول کو محض زندگی کے عکس کے طور پر نہیں بلکہ ایک فن پارہ، ایک آرٹ آبجکٹ کے طور پر دیکھا گیا اور اسے زندگی سے الگ کرنے کی کوشش کی گئی۔ جان بارتھ کا یہ قول ایک زمانہ میں بہت مشہور ہوا تھا۔

”اگر آپ ایک خاص مزاج کے ناول نگار ہیں تو فی الحقیقت آپ جو کرنا چاہتے ہیں وہ یہ ہے کہ

دنیا کی از سر نو تخلیق کریں۔ خدا بہت بڑا ناول نگار تھا سوائے اس کے کہ وہ حقیقت نگار تھا۔“

جب ایڈمنڈ ولسن نے ’کیا شاعری ایک قریب المرگ فن ہے‘ کے عنوان سے ایک مضمون لکھا اور فلا بیر کی جینیٹس کو ڈانٹنے سے کم آنکھنے سے انکار کر دیا۔ تو نثر پر شاعری کی فضیلت پر کاری ضرب لگئی اور فلکشن کے نثری بیانیہ کے تمثیلی امکانات کی صحیح نشان دہی کی۔ زندگی کا کھردرا مواد اب تخیل فن کی راہ میں قدغن نہیں تھا۔ حقیقت نگاری کے معنی سماجی اور دستاویزی تفصیلات کے دلدل میں دھنسے رہنے کے نہیں تھے۔ زندگی کی حقیقت کو آرٹ کی حقیقت میں بدلتے وقت ناول نگار کا تخیل بھی ان فضاؤں میں پرواز کر سکتا تھا جہاں علامتوں کے ستارے ٹوٹتے ہیں، اور خیالات استعاروں کی پراسرار چھاؤں میں لفظی تجسیم پاتے ہیں۔

اگر ہم ہرمن ہیس، آندرے ژید اور ورجینیا ولف کے غنائی ناولوں پر غور کریں تو معلوم ہوگا کہ وہ حقیقت پسندانہ جمالیات کا انکار نہیں بلکہ اس کی توسیع ہیں۔ ان کے برعکس دوسرے شاعرانہ اور تجربی ناولوں کے متعلق نقاد صاف کہتے ہیں کہ بطور فلکشن کے انہیں پڑھنا مشکل اور صبر آزما تجربہ ہے البتہ ان کے بعض اجزا شعری انتخابات میں جگہ پا سکتے ہیں اور بطور شاعری کے ان سے لطف اندوز ہوا جاسکتا ہے۔ یاد رکھیے کہ ایڈمنڈ ولسن نے اپنے مضمون میں فلا بیر سے مثالیں دے کر تخلیقی تخیل کی کرشمہ سازیوں کو اجاگر کیا تھا، اور فلا بیر ہی سے جدید حقیقت پسند ناول کی

روایت کا آغاز ہوتا ہے۔ ایک مناسب لفظ کی تلاش میں جس راہبانہ ریاضت اور تخلیقی کرب سے وہ گذرتا تھا، وہ کسی شاعر سے کم نہیں تھا۔ فلا بیر کے اسلوب کے رنگ و آہنگ کا تجزیہ نقاد اسی شوق سے کرتے ہیں جس شوق سے شاعروں کے اسلوب کا جو اس بات کا ثبوت ہے کہ ناول اپنے غیر فنکارانہ مواد کے باوصف فنکارانہ حسن و کمال کو پاتا رہا ہے۔ ناول نگار کو فارم ہی وہ ملا ہے جس میں زندگی پیرتسمہ پا کی مانند آرٹ پر سوار رہتی ہے اور آرٹ زندگی کے عامیانہ اور گھر درے مواد سے بلند ہو کر حسن کا ایسا تجربہ نہیں بن پاتا جو فارم کے وضعی رشتوں کا زائیدہ ہے جیسا کہ شاعری میں ہوتا ہے۔ اس نکتہ کی طرف بادلیر نے سب سے پہلے اس وقت اشارہ کیا تھا جب مادام بواری پر تبصرہ کرتے ہوئے اس نے بتایا تھا کہ ناول نگار جب ایک عامیانہ اور پیش پا افتادہ موضوع کو آرٹ میں بدلنے کی کوشش کرتا ہے تو وہ اپنے آپ سے جو اکھلتا ہے۔ بادلیر کے کہنے کا مطلب یہ تھا کہ ناول نگار کے پاس وہ فارم اور سانچے نہیں ہیں جو شاعری کی مانند موضوع کو بیئت میں اس طرح بدل دیتے ہیں کہ وہ الگ سے پہچانا ہی نہ جاسکے۔ آرٹ کے سنجیدہ عمل کے لیے موضوع سخن کا عظیم خوبصورت اور حیرت ناک ہونے کا تصور ٹھیٹ آرٹ تک زندہ رہا ہے، اور بیچارہ ناول تو پیدا ہی ہوا بورژوا طبقہ کی آغوش میں جس کے حوالہ سے عظیم خوبصورت اور حیرت ناک الفاظ کے معنی تک نہیں سمجھے جاسکتے۔ بورژوا اثری کے پاس نہ تو اشرافیہ کے عوائد رسمہ اور آداب محفل تھے نہ کسانوں کا اسطور ساز اور داستان طراز تخیل۔ اور ستم ظریفی دیکھیے کہ یہی طبقہ ناول کا موضوع بنا۔ فلا بیر نے یہ جو اکھلیا اور بازی جیتا۔ ایک معمولی اور عامیانہ موضوع کو نازک نکیلی اور کائناتی ہوئی اسٹائل کے ذریعہ ایک خوبصورت فن پارہ میں مبدل کر دیا۔ حسن عسکری نے ٹھیک ہی کہا کہ فلا بیر زندگی بھر یہی سمجھتا رہا اسے مناسب موضوع کی تلاش ہے حالانکہ فی الحقیقت جس چیز کی اسے تلاش تھی وہ بیئت تھی۔ فلا بیر نے ایک طرف تو آرٹ میں عامیانہ موضوع کو برتنے کے MOCK-HEROIC کے رسمہ طریقہ کو از کار رفتہ بنایا اور دوسری طرف شاعرانہ اور غیر شاعرانہ موضوع کی مصنوعی تقسیم کا خاتمہ کیا۔ اب ہر وہ واقعہ ناول کا موضوع بن سکتا ہے جو تھوڑی بہت بھی انسانی دلچسپی کا حامل ہو۔ ناول کے لیے یہ ممکن ہو سکا کہ سامنے کی عامیانہ چیزوں پر بھی عظیم الشان آرٹ کی بنیاد رکھے۔

اردو کا نیا افسانہ اس طریقہ کار کی توسیع نہیں بلکہ اس سے انحراف ہے۔ حقیقت پسندی کی جمالیات کے انکار اور عناصر افسانہ یعنی کہانی پلاٹ کردار پس منظر اور ماحول سے بے نیازی نے اسے محض انسانی تشکیلات کا جھمیل بنا دیا ہے۔ وہ اسلوب کی اس شاعرانہ کینیت سے بھی محروم ہے جو افسانہ میں اسی وقت دلپذیر معلوم ہوتی ہے جب اس کا بھرپور استعمال کسی انسانی صورت حال، جذباتی کشمکش، اور فضا بندی کے لیے کیا جائے۔ نئے افسانہ کی نثر بری شاعری ہے۔ کیوں کہ وہ نثر میں کی گئی ہے، اور بری نثر ہے کیوں کہ وہ بیانیہ کے لوازمات اور تقاضوں سے غافل ہے۔ یہ بات ہمیں یاد رکھنی چاہیے کہ نظم تجرید کے ذریعہ تعمیم کی طرف پیش قدمی کرتی ہے جب کہ افسانہ بیان DEPICTION کے ذریعہ تعمیم پیدا کرتا ہے۔ شاعری اجمال ابہام اور اشاریت سے کام لیتی ہے اور ان تین عناصر کا شعری اسلوب پر جو بنیادی طور پر استعاراتی اور علامتی ہوتا ہے، اتنا تو گہرا اثر پڑا ہے کہ شاعری کی زبان بول چال کی زبان کے دائرہ میں ایک مخصوص زبان کے طور پر زندہ رہتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر شاعر قبل اس کے کہ

وہ اپنا لب و لہجہ اور منفرد انداز بیان پیدا کرے روایتی شعری زبان ہی بولتا نظر آتا ہے اور اس وقت تک نام آور نہیں بنتا جب تک اپنا لب و لہجہ اپنی آواز اور اپنا اسلوب پیدا نہیں کرتا۔ یہ صورت حال۔۔ افسانہ کی نہیں ہے۔ افسانہ کی کوئی بندھی نکی زبان نہیں ہے، جو بول چال کی زبان میں ایک الگ زبان کے طور پر اپنی روایت رکھتی ہو۔ اکثر شاہکار ناول تو محض بول چال کی زبان ہی کو نہیں بلکہ بولی ٹھولی کو ادبی آئینہ دے کر لکھے گئے ہیں۔ نو مشق افسانہ نگار بھی دوسرے افسانہ نگاروں کے اسلوب کا رنگ نہیں اڑاتا بلکہ وہی زبان استعمال کرتا ہے جس پر اُسے دسترس ہے اور جو ایک خارجی یا داخلی صورت حال کے بیان کے لیے اُسے کام لگ سکتی ہے۔ ذرا سوچئے تو کہ فیض کے اسلوب نے جتنے شاعر پیدا کیے ہیں۔ کیا اتنے ہی افسانہ نگار کرشن چندر، عصمت اور بیدی کے اسالیب نے پیدا کیے ہیں۔ بڑے سے بڑے شاعر کے متعلق ہم یہ کہتے ہیں کہ مثلاً اقبال کا ابتدائی کلام داغ کے رنگ میں تھا، یا غالب نے ظہوری اور بیدل کے رنگ کو اپنایا، یا سردار جعفری پر اقبال ورائیس کا گہرا اثر ہے، یا راشد کی رومانی شاعری اختر شیرانی کے اسلوب میں ہے۔ ذرا افسانہ نگاروں کے متعلق ایسی باتیں کہنے کی کوشش کیجئے تو آپ کو پتہ لگے گا کہ اور تو اور خواتین افسانہ نگاروں کے بارے میں بھی آپ ایسی کوئی بات نہیں کہہ سکیں کہ ان کے اسلوب پر عصمت چغتائی کے اسلوب کی چھاپ ہے، حالانکہ خواتین افسانہ نگار عموماً اس زبان کا استعمال کرتی رہی ہیں جو عورتوں سے مخصوص ہے۔ اردو کی مخصوص تہذیبی فضا کی وجہ سے نثر کے چند اسالیب پیدا ہوئے تھے، مثلاً بیگماتی زبان، قلعہ معلیٰ کی زبان اور فسانہ آزاد اور فسانہ عجائب کا مفنقی اور مستحج اسلوب۔ ان میں سے کوئی بھی اسلوب STANDARD اسلوب نہیں بن سکا۔ یعنی ایک ایسا NORM جسے حاصل کرنے اور اس پر اپنی انفرادیت کی چھاپ لگانے کی خواہش بر لکھنے والے کا نصب العین ٹھہرے جیسا کہ شاعری میں ہوتا ہے۔ اگر ایسا ہوتا یعنی قلعہ معلیٰ کا محاورہ یاد دہلی کی نمکائی اردو نثر کا معیار قرار پاتی تو پنجاب سے ایک بھی افسانہ نگار پیدا نہ ہوتا حالاں کہ سب سے بڑے افسانہ نگار اردو کو اسی سر زمین کا عطیہ ہیں۔ سچ بات تو یہ ہے کہ فلکشن کے لیے اسلوب بیان کبھی فیصلہ کن عنصر نہیں رہا۔ دست و سبکی اور بالسانی کے پاس کوئی منفرد اور قابل توجہ اسلوب نہیں۔ ان کے اسالیب فلاہیر کے اسلوب کی مانند نقادوں کو دعوت نظر نہیں دیتے۔ کاثریڈ کا اسلوب عظیم ہے لیکن عظیم اسلوب اگر ناول کا جزو لا ینفک ہوتا تو پھر ہیمنگ دے کی پرکھ کے ہمارے پاس کون سے پیمانے رہتے۔ کیا یہ حقیقت نہیں ہے کہ فلکشن کی تنقید میں زبان اور اسلوب کو نہ صرف یہ کہ کم دیکھا جاتا ہے، بلکہ ضرورت نہ ہو تو نظر انداز بھی کر دیا جاتا ہے۔ اور ناول نگار کے طریقہ کار، تکنیک نقطہ نظر، فلسفہ حیات، نفسیاتی ژرف بینی، کردار نگاری، پلاٹ کی تعمیر، مقامی فضا، ماحول اور منظر کی پیش کش اور دوسری بہت سی چیزیں جن کا آرٹ سے بلکہ زندگی سے تعلق ہے، پر توجہ صرف کی جاتی ہے۔ محض غنائیت فیض کو سردار جعفری سے بڑا شاعر بناتی ہے۔ کیا محض زبان کی چاشنی اور اسلوب کی غنائیت کی وجہ سے کرشن چندر، بیدی، یا منٹو سے بڑے ہیں۔

دوسری بات یہ کہ شاعری کلام موزوں ہے۔ اس کا عروضی نظام استعاروں اشاروں، تلمیحوں، علامات اور اساطیر کو ایک ایسی وحدت بخشتا ہے جو نثر میں ممکن نہیں۔ سامنے کی بات ہے کہ نظمیں یاد رہتی ہیں، افسانے نہیں

رہتے۔ اشعار ازبر ہو جاتے ہیں نثری جملے مقفی اور صحیح ہوں تب بھی نہیں ہوتے تا وقتیکہ ضرب الامثال کی شکل اختیار نہ کر لیں، اور انشائیہ کے برعکس افسانوی نثر، قول محال، اپنی گرام، اور ضائع بدائع خشی کہ ضرب الامثال اور محاوروں تک سے پرہیز کرتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ نظم کے استعارے اور علامات پیچیدہ ہوں تب بھی چند وضاحتی اشاروں کے بعد نظم کو پڑھنے سے واضح ہو جاتے ہیں کیوں کہ نظم کا پورا تار و پود ہی ایسا بنا ہوتا ہے کہ دوسرے الفاظ علامات سے معنی اخذ کرتے ہیں اور ساتھ ہی علامات کو منور بھی کرتے ہیں۔ یہ بات ایک طویل ناول یا مختصر افسانہ میں ممکن نہیں۔ کافکا کا افسانہ دیہاتی ڈاکٹر لیجیے۔ طویل تفسیریں پڑھنے کے بعد آپ افسانہ کی علامات سمجھتے ہیں۔ دوبارہ آپ جب افسانہ پڑھتے ہیں تو یہ دیکھ کر شپٹا جاتے ہیں کہ علامات کے معنی تفسیروں ہی میں رہ گئے اور آپ پھر ایک ایڈیٹ کی طرح افسانہ کو آنکھیں پھاڑے دیکھ رہے ہیں اور الفاظ اپنے علامتی معنی بے نقاب نہیں کر رہے۔ انسانی ذہن کی بھی اپنی کچھ حدود ہیں، جن کا اکثر وہ لامرکز فنکار خیال نہیں کرتے جو قاری سے غیر معمولی تحمل اور عرق ریزی کا مطالبہ کرتے ہیں اور یہاں تک کہتے ہیں کہ قاری کو اپنی پوری زندگی ان کے ناول کے مطالعہ کے لیے وقف کر دینی چاہیے۔ مجھے وہ فنکار پسند ہے جو کم سے کم تقاضے کرتا ہے اور زیادہ سے زیادہ قارئین کی تخیلی دنیا کو آب و تاب بخشتا ہے۔ بہر حال کہنے کا مطلب یہ کہ مشکل سے مشکل علامتی نظم بھی آپ کو اس طرح نہیں رگیدتی جس طرح ایک مختصر علامتی افسانہ رگیدتا ہے۔ یہ بات آپ ان ناولوں کے متعلق نہیں کہہ سکتے جن میں چند منتخب علامتوں کے ذریعہ پورے ناول کو معنی خیز بنایا گیا ہے مثلاً MOBY DICK یا جاکس کا افسانہ THE DEAD یا لارنس کا ناول WOMEN IN LOVE افسانہ تو افسانہ نظم بھی متعدد علامتوں کا بار مشکل ہی اسے برداشت کرتی ہے۔ یہ خوف کہ ہر تیسرا لفظ کہیں علامت نہ ہو ایک اچھی نظم کو بھی حسن کے تجربہ کی بجائے بھول بھلیاں میں کھو جانے کے تجربہ میں بدل دیتی ہے۔ تاج محل کو آپ عالم استغراق میں بیٹھے دیکھ سکتے ہیں یہ استغراق اگر لکھنؤ کے امام باڑے کی بالائی منزل پر طاری ہو گیا تو آپ زندگی بھر باہر نہیں نکل سکیں بھول بھلیاں میں آپ کو چوکنا رہنا پڑتا ہے۔ اول تو یہ کہ بغیر گائڈ کے آپ نہ اندر جاسکتے ہیں نہ باہر نکل سکتے ہیں۔ علامتی افسانہ کو گائڈ، کنجیاں، شرح اور تفسیر کی ضرورت پڑتی ہے۔ جب کہ حقیقت پسند افسانہ ان سے بے نیاز ہوتا ہے۔ نالسانی کا جنگ و امن شرح و تفسیر سے بے نیاز ہے اور صرف یہی خصوصیت اسے اگر پولیسز سے بہتر نہیں تو مختلف بنانے اور اس اختلاف کو ایک روایت کی شکل میں زندہ رکھنے کے لیے کافی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ آج خارجی حقیقت بے حد پیچیدہ ہو گئی ہے۔ اس میں بھی شک نہیں کہ آج کردار شخصیت اور انسانی فطرت کے متعلق ہم ان یقینی تصورات سے محروم ہیں جو پاکدار قدروں پر مستحکم سماج کے تصورات تھے۔ سوائے اپنی ذات کے ہم کسی چیز کے متعلق خود یقینی اور اعتماد سے گفتگو نہیں کر سکتے۔ ان حالات کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ناول فنکار کے شعور تک محدود ہو کر رہ گیا ہے۔ فنکار کے لیے وہی حقیقت ہے جسے اس نے جانا اور پہچانا ہے۔ اس کا تجربہ ہی اس کی صداقت ہے۔ اس کا مشاہدہ ہی اس کی سچائی ہے۔ یہ رویہ بہت اہم ہے۔ لیکن اس کی اپنی چند حدود ہیں۔ اس رویہ نے ایک طرف تو ناول کے بہت سے اقسام کو ازکار رفتہ کر دیا ہے۔ اور دوسری طرف اسے شعور کی ترجمانی کے لیے ایسی تکنیکوں کے استعمال کی طرف راغب کیا ہے جو

مصوٰری اور فلم میں تو ممکن ہیں۔ لیکن ناول میں ممکن نہیں۔ کیونکہ مصوٰری اور فلم دونوں کا میڈیم ناول سے مختلف ہے۔ تجریدی تصویر سے لطف اندوز ہوا جاسکتا ہے، تجریدی افسانہ سے نہیں۔ فلم سرریلیسٹ ہو سکتی ہے افسانہ نہیں۔ فلم میں خوابوں اور سرریلی کیفیتوں کو پیش کیا جاسکتا ہے۔ گھلتے ملتے رنگوں اور تصویروں اور GROTESQUE کا جو سماں فلم دکھا سکتی ہے وہ زبان سے ممکن نہیں۔ پھر فلم VISUAL آرٹ ہے جسے انفعالی طور پر یعنی اسی طور پر جس طور پر ہم خواب دیکھتے ہیں دیکھا جاسکتا ہے۔ لیکن ناول میں الفاظ ہوتے ہیں جو چند چیزوں اور حقائق کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ان کے اشاروں کو سمجھنے کے لیے ہمیں شعوری طور پر ان کے معنی کا اور اک کرنا پڑتا ہے۔ یہیں سے ہماری انفعالی ختم ہوتی ہے۔ پھر ناول میں ہم ٹھہر سکتے ہیں، سوچ سکتے ہیں، محاکمہ کر سکتے ہیں۔ کہانی کو رد یا قبول کر سکتے ہیں۔ گویا ناول میں ہمارا ذہن اتنا انفعالی نہیں ہوتا، جتنا فلم یا تصویر دیکھتے وقت ہوتا ہے۔ اسی لیے ناول میں خوابوں کی کیفیات کو ہم پردہ سیمیں پر متحرک تصویروں کی مانند نہیں دیکھتے بلکہ وہ جن الفاظ میں قید ہیں ان کے معنوی رابطہ کے ذریعہ انھیں از سر نو ذہن میں تخلیق کرتے ہیں۔ احساسات کی ایک بے کراں دنیا ہے جس کے اظہار پر زبان قادر نہیں۔ موسیقی، مصوٰری بت تراشی اور فن تعمیر کے ذریعہ جو احساسات تسکین اظہار پاتے ہیں۔ وہ الفاظ کے آگینوں میں ڈھل نہیں پاتے۔ تجریدی مصوٰری میں فارم کے وضعی رشتوں سے تخلیق فن کا کام لیا جاتا ہے۔ خطوط اب کسی چیز کی طرف اشارہ نہیں کرتے بلکہ قائم بالذات ہیں۔

آرٹ فطرت کا عکس نہیں اور نہ ہی اس کی توسیع ہے بلکہ فطری دنیا میں آرٹ کی دنیا فطرت سے الگ اپنا ایک وجود رکھتی ہے، اور تصویر خارج میں یا فطرت میں کسی چیز کی طرف اشارہ نہیں کرتی۔ تجریدی افسانہ تجریدی مصوٰری کی جمالیات کو اپنانے کی کوشش ہے واقعہ کہانی کردار فطرت جو مصوٰری کے زمانہ قدیم سے اہم اجزاء ہیں سے تجریدی آرٹ نجات پاسکتا ہے اور خطوط نقوش اور رنگوں سے اپنا ایک PATTERN بنا سکتا ہے، لیکن لفظ رنگ نقش اور خط نہیں۔ زبان اپنے معنی کے ذریعہ ہی ذہن میں تصویریں پیدا کر سکتی ہے۔ پھر تصویر بھی ناظر پر براہ راست اثر کرتی ہے، اور اس کے شعور اور لاشعور کو اور اس کے جذباتی میکینزم کو بغیر اس کی قوت ارادی اور دانش کی مخالفت کے حرکت میں لاتی ہے۔ علی الرغم اس کے ناول کا مطالعہ ایک ارادی اور شعوری عمل ہے۔ ہم خواب کی سی کیفیت میں ان خوابوں میں داخل نہیں ہو سکتے جو الفاظ میں قید ہیں۔ ہم پڑھ سکیں اور الفاظ کو خیالات میں بدل سکیں اتنا تو ہمیں ہوش و حواس میں رہنا ہی پڑتا ہے۔ یہ پورا عمل فلم کی انفعالی لطف اندوزی سے مختلف ہے اور سمجھیے کہ ہم الفاظ کے دھاروں پر بہتے رہے اور مختلف علامتی پیکروں سے گزرتے رہے۔ لیکن کیا محض اتنا کافی ہے۔ کیا سطح پر بکھرے ہوئے انتشار اور لسانی مزاج کے نیچے ہمیں معنویت کی تلاش نہیں کرنی چاہیے۔ صاف بات ہے کہ کرنی پڑتی ہے اور یہ بھی کافی حوصلہ شکن کام ہے۔ پھر آپ کو کیوں تعجب ہے کہ مخالف حقیقت پسندانہ ناول مقبول نہیں ہوتا۔

”مجھے ان ناولوں کو پڑھنے سے بڑی گھبراہٹ ہوتی ہے جن میں مکالمے نہیں ہوتے۔“ یہ جملہ ایلس ان وینڈر لینڈ کا ہے۔ لیکن گنگو ایک سماجی عمل ہے، اور سماجی آدمی کو ناول میں برتنے کا بہترین طریقہ کار حقیقت پسندانہ

رہا ہے۔ جہاں گفتگو نہ ہو وہاں خود کلامی ہوتی ہے۔ چنانچہ چشمہ شعور کی تلنک نے ہمیں وہ ہیرودیا جوانی ہیرو ہے۔ اپنی ذات میں گم، نا اہل، ناکارہ اور بے عمل۔ بلیکٹ کا وہ فاتر العقل جو نباتاتی سطح پر جیتا ہے۔ یہ نہ مجھے گا کہ مجھے یہ ہیرو پسند نہیں۔ بلیکٹ کا فاتر العقل برہم نو جوانوں کا غصہ ور جوان، بیٹ نسل کا ہم یا ہپ اس مخصوص ہوشمندی کی پیداوار ہے جو دوسری جنگ عظیم کا عطیہ تھی۔ کون سا دور انسانی شخصیت کا کون سا ٹائپ ڈھال رہا ہے۔ اسے فنکارانہ تخیل بھانپ لیتا ہے۔ انٹی ہیرو ہم یا ہپ اس دور کا نمائندہ ہے جس میں انسان نے سماجی اور تمدنی مشینری کی طرف پیٹھ کر کے کھڑے ہونے کی ضرورت محسوس کی۔ ہم لوگ کوئی ایسا ہیرو پیدا نہیں کر سکے۔ فی الحقیقت ہم کوئی ایسا کردار ڈھال ہی نہیں سکے جو آزادی کے بعد کے ہندوستان کی بے قرار حسیت اور بے چین شعور کا ترجمان ہو۔ برہم نو جوان، ہپ یا ہم کے کردار تخلیق کیے بغیر ہم نے ان کی ہوشمندی کو اپنایا۔ کردار کے بغیر محض ہوشمندی کی پیش کش کا آسان طریقہ چشمہ شعور کی تلنک ہے۔ لہذا ہم نے اس تلنک پر دھاوا بولا۔ لیکن ہمارے یہاں یہ تلنک بھی محض منتشر خیالات کے بیان کا بھونڈا روپ بن گئی۔ ذہن کا عمل محض الفاظ میں سوچے گئے خیالات تک محدود نہیں ہے۔ شعور عبارت ہے ان بے شمار پیکروں ہیولوں اور تصویروں سے جو الفاظ میں سوچے گئے خیالات کے متوازی بلکہ ان سے لپٹے ہوئے سطح ذہن پر ابھرتے ہیں۔ ہمارے نئے افسانہ میں چشمہ شعور محض خیال کی رو بن گیا ہے۔ خیال بھی خیال سے پھونتا تو غنیمت تھا لیکن خیالات بھی ان الفاظ سے پھومتے ہیں جو افسانہ نگار کا غز پر بکھیرتا ہے۔ یاد رکھیے کہ شعوری بہاؤ کردار کا ہوتا ہے، فنکار کا نہیں، اور فنکار کے لیے چشمہ شعور کی تلنک AUTOTELIC تحریر کا بہانہ نہیں بنتی۔ چشمہ شعور بھی نقل MIMESIS ہے ذہنی عمل کی۔ فنکار انتخاب سے کام لیتا ہے اور علامتوں کے سہارے ڈھونڈتا ہے۔ فنکار ان الفاظ کا شاہد ہے جنہیں وہ کاغذ پر تحریر کرتا ہے۔ الفاظ قائم بالذات نہیں ہوتے اور تصورات کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ کسی نے خوب کہا ہے کہ ہمارے پاس نیلے پرندے کو بیان کرنے کے لیے نیلے الفاظ نہیں ہوتے۔ گھلتی ملتی کیفیات کے کتنے ہی رنگ ہیں جنہیں ہمیں بے رنگ الفاظ کے ذریعہ ابھارنا پڑتا ہے۔ ہم ان ذمہ داریوں سے سبکدوش نہیں ہو سکے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ چشمہ شعور کی تلنک میں زمانی اور مکانی حد بندیوں سے ماورا جا کر شاعری کی آفاقیت کو پانے کے امکانات زیادہ ہیں کیوں کہ اس تلنک میں واقعات اور کردار غیر اہم ہیں۔ آپ کسی بھی موج کو پکڑ کر اس پر بہنا شروع کر سکتے ہیں۔ قاری خود کو ایک ایسے میڈیم میں پاتا ہے جس کا تنگ اور کسا ہوا تانا بانا ہر جگہ اہم نظر آتا ہے۔ لیکن جاکس، ور جینیا ولف اور بلیکٹ کے یہاں چشمہ شعور نثری شاعری کا بہانہ نہیں بنتا۔ وجہ یہ ہے کہ ان کے یہاں کہانی، واقعات اور کردار کی نشوونما کا تصور بدستور قائم رہتا ہے۔ کیوں کہ ان عناصر کے بغیر دو صفحے کا افسانہ تو لکھا جاسکتا ہے، ضخیم ناول نہیں، اور ہم نے افسانے ہی لکھے ہیں، جو تلامزہ خیال، نثری شاعری، الہامی کتابوں کی خطابت میگوریت، خلیل جبرائیت اور ادب لطیف کا ایسا مرکب ہیں کہ ان کی..... پوری اہمیت محض اس مرکب کے ہونے اور دوسرا کچھ نہ ہونے پر آکر ختم ہو جاتی ہے۔

تلازم خیال کی بھی ہمارے یہاں دو صورتیں ہیں۔ ایک وہ جو افسانہ نگار کی اکتا دینے والی اتھکا دینے

والی، کسی عمل پر منتج نہ ہونے والی سوچ کا روپ اختیار کرتی ہے۔ پورا اسلوب بانجھ فکر کی یرقانی فلسفہ طرازیوں سے بوجھل ہوتا ہے۔

دوسرا روپ مشکل پسندی، اغراق، تعقید اور ابہام کے پردے میں گہری انیشیدی فکر کا ڈھونگ رچاتا ہے۔ بظاہر تو ایسا لگتا ہے کہ افسانہ نگار کسی کال درشنا کی طرح مسائل کائنات پر غور کرتا ہے۔ لیکن فی الحقیقت وہ لفظوں سے کھیلتا ہے اور فکر کی جگہ FLIPPANCY کا مظاہرہ کرتا ہے۔ فلسفیوں کا فلسفہ سمجھ میں آتا ہے۔ فلسفی ناول نگاروں کی فلسفیانہ ناولیں سمجھ میں آتی ہیں..... سمجھ میں نہیں آتا تو جدید افسانہ نگاروں کا فلسفہ اور افسانہ دونوں۔ جس ظرافت کے فقدان نے ہر دو قسم کی صورتوں کو اس قدر سنجیدہ بنا دیا ہے کہ مضحکہ خیز نظر آتی ہیں مجھے فنکار کے درشنا VISIONARY ہونے سے انکار نہیں ہے۔ لیکن اگر درشناؤں کی ایک پوری نسل پیدا ہو جائے اور ہر آدمی حیات و کائنات کی صداقتوں کی تلاش میں سرگرداں نظر آئے تو مجھ جیسے آدمی گھبرا کر ان لوگوں کو ڈھونڈنا شروع کر دیتے ہیں، جو فلسفی سے زیادہ فنکار ہوتے ہیں، یعنی درشنا سے زیادہ انسان ہوتے ہیں، عام قسم کے انسان..... بقول آندرے ژید کے اتنے ہی عام اور انسانی جتنا کہ شکسپیر اور بالزاک، ڈکنس اور مولیر تھے۔ بیدی اور منٹو نے فنکاری کے بلند ترین مقامات چھونے کے باوجود خود کو عام انسانی سطح ہی پر رکھا۔ وقت کی ستم ظریفی دیکھیے کہ ان کی کوکھ سے جو نسل پیدا ہوئی وہ کاغذ پر قلم اس طرح رکھتی ہے گویا پانچواں دید لکھ رہی ہے۔ ذہن کی روایک چیز ہے اور ذہن کا کیڑا دوسری چیز۔ اسطور سازی اور علامت سازی کا ایک BUG ہے جو ہمارے ذہن میں جھاگ پیدا کرتا رہتا ہے۔ افسانہ میں فلسفہ طرازی اور حالات حاضرہ پر تبصرے کو میں ہمیشہ مشکوک نظروں سے دیکھتا ہوں۔ کیوں کہ میں جانتا ہوں کہ یہ ایک TRICKY چیز ہے۔ فلسفیانہ بحث یا سیاسی تبصرہ مشکل مقام پر پہنچے تو افسانہ نگار ڈرائنگ روم میں چائے کی ٹرے بھیج کر بحث کو جب جی چاہے ختم کر سکتا ہے۔ اس کے فلسفہ پر تنقید کی جائے تو وہ کہہ سکتا ہے کہ وہ فلسفی نہیں فنکار ہے۔ اس کی تخلیق کو بطور فلسفیانہ مقالہ کے نہیں بلکہ افسانہ سمجھ کر پڑھی جائے۔ اگر کوئی کہے کہ اس میں افسانہ جیسی تو کوئی چیز ہی نہیں تو نہایت حقارت سے جواب ملے گا۔ ”جس قسم کی کہانیوں کے آپ رسیا ہیں وہ آپ کو BEST-SELLERS میں مل جائیں گی جناب! میرا افسانہ اسطوری ہے جو بنیادی طور پر فلسفیانہ ہوتا ہے۔ اسے سمجھنے کے لیے دماغ چاہیے۔ سادہ لوح آدمی اتنی سی بات سمجھنے سے انکار کر رہا ہے کہ جو آدمی اس کے افسانہ کو خام اور فلسفہ کو لچر کہہ رہا ہے وہ تفریحی ناولوں کا رسیا نہیں بلکہ تھامس مان، ہرمن ہیس، آندرے ژید اور دستوہسکی کو پڑھ کر بیٹھا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ اساطیر، علامات، اور فلسفہ کو فکشن میں برتنے کے فنکارانہ آداب کیا ہوتے ہیں۔ جشمہ شعور کی تلک ہو یا علامت پسندی، خام کاروں کے لیے فن افسانہ کے لوازمات اور تعمیری ذمہ داریوں سے بچنے کا ایک سہل بہانہ ہے، تخلیقی ضرورت نہیں۔ اگر مجھے خام کاری اور فن کاری میں فرق کرنا ہے تو میں آڑی ترچھی لکیریں بنانے کا حق اسی کو دوں گا جو سیدھی لکیر کھینچنے اور گول دائرہ بنانے پر قدرت رکھتا ہے۔

عظیم ناول میں باغ کی آراستگی اور تراشیدگی نہیں بلکہ جنگل کی نمو اور گھناپن ہوتا ہے۔ کردار نگاری بھی وہی اچھی ہوتی ہے جس میں کردار اشتہار کا خوش پوش اور ڈھلایا آدمی یا بکس میں سے نکالی ہوئی گڑیا نہیں بلکہ بھر

پورنشونما پائے درخت کی مانند ہر ابھرا ہوتا ہے۔ آرٹ میں زندگی کی توانائی صلابت اور WILDNESS ہوتی ہے اور کچھ سکھ سے درست سجایا جیلہ کمرشیل آرٹ اسی توانائی سے محروم ہوتا ہے۔ فکشن کے آرٹ کو زندگی کی آلودگیوں سے پاک کرنے کا جذبہ اپنی جگہ ٹھیک ہے، لیکن اسے خط نہیں بننا چاہیے ایلپیٹ اور ٹیڈ نے درست کہا ہے کہ خالص ناول نگار تو صرف ایک ہی ہوا ہے۔ سائی مینوں اور سائی مینوں کے یہاں ناول ہر آلودگی سے پاک ہو کر محض کہانی کا ڈھانچہ رہ گیا ہے، اور ان تمام حیات بخش عناصر سے محروم ہے جو ناول کے تجربہ کو بیک وقت آرٹ اور زندگی کا تجربہ بناتے ہیں۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ راب گرے سائی مینوں سے کافی متاثر رہا ہے۔ ناول ایک پورے دور کی زندگی، ہر طبقہ کی معاشرت، ہر مقامی فضا اور ہر شہر کی چہل پہل اور انسانی رشتوں کے تمام پہلوؤں کو اپنے دامن میں سمیٹنے کی توانائی رکھتا ہے۔ کیا بالزاک نے کائنات اکبر کے مقابلہ میں کائنات اصغر کی تخلیق نہیں کی۔ کیا جاکبس نے ڈبلن، ڈرل نے سکندریہ، اور نیباکوف نے امریکہ کو از سر نو دریافت نہیں کیا۔ نالساکی نے کسان کی جھونپڑی سے لے کر زار کے محل، اور کھیتوں اور مرغزاروں سے لے کر میدان جنگ تک کو صفحہ قرطاس پر پھیلا دیا۔ خاندانی زندگی کے طویل دستاویزی ناول، اشرافیہ متوسط اور محنت کش طبقہ کے ناول SENSIBILITY یا حساسیت کے ناول GOTHIC ناول جو رومانی تحریک سے لے کر فاکنر تک مختلف منازل سے گذرتا رہا ہے، خوفناک ناول جو ہنری جیمس کی TURN OF A SCREW میں ایک نیا ڈائمنشن پاتا ہے۔ یونوپیا اور ففٹاسی جو بکسلے آرویل اور لیوس کے یہاں نئے ڈائمنشن پیدا کرتے ہیں۔ سائنسی ناول جو TIME MACHINE سے SPACE OPERA تک ایک حیرت ناک سفر طے کرتا ہے، پھر وہ ناول ہیں جو رومانی اور اخلاقی کشمکش، نفسیاتی پیچیدگیوں، فطرت انسانی کی بوجھلیوں اور جنسی جہالت کی پراسرار طاقتوں کا بیان کرتے ہیں، بڑے کنواس پر لکھے گئے ایپک ناول ہیں جو زبردست سماجی تبدیلیوں جنگ اور انقلاب اور ایک وسیع تاریخی تناظر میں انسانی صورت حال کی ترجمانی کرتے ہیں، چھوٹے کنواس پر لکھے گئے علامتی تمثیلی اور غنائی ناول ہیں، جو داخلی زندگی، رومانی آرزو مندی، خواب آفرینی، اور رگ گل میں دوڑتے ہوئے لہو کی لرزشوں کی مانند نازک اور لطیف احساسات کا بیان بنتے ہیں۔ کوئی کہاں تک گنائے کہ ہر ناول کی اپنی ایک دنیا ہوتی ہے، اپنی فضا، اپنا مزاج اور اپنا ایک اسلوب ہوتا ہے۔ ایک ادنی قاری کے طور پر میری یہ خواہش ہے کہ فکشن کی دنیا کی یہ رنگارنگی اور تنوع برقرار رہے۔ حقیقت نگاری، علامت پسندی، چشمہ شعور سب کہانی کہنے کے مختلف طریقے ہیں لیکن ان میں سے کسی ایک کو واحد طریقہ کار سمجھنا دانشمندی نہیں۔ زندگی اگر محض مشاہدہ نہیں تو محض شعور کی رو بھی نہیں۔ ناول کثافت اور پاکیزگی، نثریت اور شعریت، زندگی، اور فن کے بیچ توازن تلاش کرنے کی کوشش کرتا رہا ہے..... زندگی نہ صرف تراشیدہ یا قوتی لبوں سے عبارت ہے نہ کوڑھی کے گھناؤنے منہ سے۔ آنگن کی موری اور چاندنی رات کے بیچ زندگی کے سینکڑوں مظاہر ہیں۔ ان کے بیان کے لیے جن ذرائع اظہار کو استعمال کرنا ہے ان کی طرف ہمیں زیادہ ہوش مند اندرون اختیار کرنا ہوگا۔ اظہار بیان کے جو سینکڑوں وسائل ہم نے ایجاد کیے ہیں انہیں ضائع کرنے کے بجائے ہمیں ان کے بہتر استعمال کا سلیقہ سیکھنا ہوگا۔ ناول کا مخصوص فارم نہ ہونے کا یہ مطلب نہیں کہ بے ہیئت یا بے ہیئت کو

معیار بنایا جائے۔ زندگی کی حدود نہ سہی لیکن آرٹ کی چند حدود ہیں اور انسانی تخیل کی بھی۔ آرٹ شعوری صنعت گری ہے۔ اکتسابی ہے اور زندگی سے بہت کچھ اخذ کرتا ہے۔ کاغذ پر گری نہیں ہوتی لفظ ہی ہوتا ہے جو گری کی طرف اشارہ کرتا ہے، آرٹ چیزوں کی طرف اشارہ کرتا ہے، انھیں بیان کرتا ہے اور اس طرح وہ دوسروں کے حوالے ہی سے زندہ ہے۔ اور فکشن تو جونک کی مانند زندگی کا خون چوس چوس کر زندہ رہتا ہے۔ اسی لیے اسالیب کو ترک کرتے وقت ہمیں یہ سوچنا پڑے گا کہ زندگی کو آرٹ میں منتقل کرنے کے تمام وسائل سے محروم ہو کر ہم محض لفظوں کے زندانی نہ بن جائیں۔ جدید اردو افسانہ کا ایک سراپا نتیجہ ہے فکشن کے مختلف طریقوں اور اسالیب سے بے نیازی کا۔ اظہار بیان کے مختلف وسائل کو ہم اس طرح ترک کرتے رہے ہیں کہ بالکل نہتے ہو گئے ہیں۔ کسی نے خوب کہا ہے کہ ہاتھ کی لڑائی میں توپ گولے کا استعمال نہیں کریں، اور ایک میل کے فاصلے سے بھالا نہیں پھینکیں۔ زیادہ سے زیادہ ہتھیار اور ان کا زیادہ سے زیادہ ہنر مندانہ استعمال، فن کی رنگارنگی تازگی اور توانائی کے لیے ناگزیر ہے۔

جدید افسانہ کا اسلوب

بتخانہ چیر

وارث علوی



گجرات اردو سہ ماہیہ اکادمی، گاندھی نگر

جدید افسانہ کا اسلوب

تجربہ کی آرٹ کے اس نادر نمونہ.... یعنی جدید افسانہ کے اونٹ کی سواری حوصلہ شکن صبر طلب اور تھکانے والی ہے۔ یہ کہنا بھی مشکل ہے کہ اونٹ کون سی کروٹ بیٹھے گا۔ ادب کی شطرنج پر تو وہ صرف دو ورق چلتا ہے اور اپنی اس چال میں مست ہے۔ اس پر تنقید ناممکن ہے کہ دوسرے افسانوں میں تو دوسرے حیوانوں ہی کی مانند ایک دو انگ یا نکتے میڑھے، ہوتے ہیں۔ یہاں تو اٹھارہ کے اٹھارہ میڑھے ہیں۔ لہذا جدید افسانہ کی تمام تر تنقید صفات اور خصوصیات کا بیان ہو کر رہ گئی ہے۔ وہ آپ کو بتائے گی کہ افسانہ میں علامت ہے، اسطور ہے، چشمہ شعور ہے، لیکن قدری فیصلوں سے اجتناب کرے گی۔ یہ نہیں بتائے گی کہ افسانہ اچھا بھی ہے یا نہیں، GENUINE ہے یا FAKE ہے۔ قدری فیصلوں کی عدم موجودگی میں محض صفات اور خصوصیات کا بیان تو ایسا لباس ہے جسے سڈول اور بے ڈول دونوں کو پہنایا جاسکتا ہے۔ ایک کبڑے اور بونے کو بھی جب ایک ہی لیپل کے کپڑے ملتے ہیں تو وہ بھی خود کو جامہ زیب سمجھ کر اترانے لگتا ہے۔ اُسے تو سند مل گئی کہ امریکی خاتون نے جو اردو افسانہ پر ڈاکٹریٹ کر رہی ہیں اس کے افسانہ میں بھی سفر کا اسطور تلاش کر لیا ہے۔ اب بات صرف اتنی ہو کہ افسانہ میں کردار گھر سے نکل کر بازار صرف بیڑیاں خریدنے جاتا ہو تو اس چہل قدمی کو اساطیر کے سوراؤں کے ہفت خواں اور GRAIL کی تلاش ثابت کرنا اسطوری نقاد کا دائم باتھ کا کھیل ہے۔ موتیوں کو خزف ریزوں سے الگ کرنا نقاد کا بنیادی فرض ہے۔ لیکن جب نقاد رسالوں میں چھپنے والے تمام افسانوں کا ریوڑ ہانک رہا ہو تو اس سے یہ توقع عبث ہے کہ وہ یہ بھی دیکھے گا کہ فلاں بھیر کی اسطور کا سینگ ٹوٹا ہوا ہے علامت کی ٹانگ لنگڑی ہے اور زبان کا اون بہت دبیز ہو گیا ہے۔ جدید افسانہ کی تنقیص اور تحسین دونوں غیر ناقدانہ ہونے کے سبب حسن ظن اور ہوسے ظن کا ملغوبہ ہیں۔ یہ کوئی نہیں دیکھتا کہ جدید افسانہ میں چشمہ شعور کی تلک کیسے پریشان بیانی کا بہانہ بنی ہے، علامت نقاب بن گئی ہے اس چشمہ تخیل کی جو جھانک کے سبب گرد و پیش کی حقیقت دیکھنے سے قاصر ہے، شاعرانہ بیان عجز ہے اس ذہن کا جو نثر کے حسن سے واقف نہیں، کہانی سے اجتناب اعذار ہے اس فنکاری کا جو وقوعہ کی جذباتی اور ڈرامائی پہنائیوں کے بیان پر قادر نہیں۔ محض خصوصیات کا بیان تو ہمیشگی تنقید کے ساتھ بھی نا انصافی ہے کیونکہ ہمیشگی تنقید فن پارہ کے فارم کے تجزیہ کے ذریعہ اس کی معنویت کا ادراک اور اس کے اچھے بُرے ہونے کا محاکمہ ہے۔ اسی لیے جب نقاد کسی ادبی رجحان یا اسلوبی تجربہ کا تجزیہ کرتا ہے تو اس کے نمایندہ فنکاروں کی اہم تخلیقات کی بنیاد ہی پر کرتا ہے۔ خاطر نشان رہے کہ افسانہ کا علامتی یا اسطوری ہونا اس کے اچھا ہونے کی دلیل وضمانت نہیں۔ اسی لیے نقاد یہ دیکھتا ہے کہ علامت یا اسطور اپنا کام ٹھیک سے کر رہے ہیں یا نہیں۔ وہ افسانوی ساخت اور بافت کا حصہ ہیں

یا محض PRETENSE تلنک اور طرز بیان کی ظاہری خصوصیات کو اپنانا نقالوں کا پرانا شیوہ ہے۔ اگر علامتی تلنک اور شاعرانہ طرز بیان کا دور دورہ ہے تو نو مشقوں اور ترقی کوششوں کے لیے مشکل نہیں کہ اس طرز اور تلنک میں الٹی سیدھی چیزیں لکھ کر افسانہ نگاروں میں نام کھپائیں۔ خلاق ذہن کو فیشن پرست ذہن سے الگ کرنے میں جب نقاد سے کوتاہی ہوتی ہے تو ادب میں انار کی پھیلتی ہے، اور جدید اردو افسانہ اسی انار کی کا شکار ہے۔ خراب افسانوں سے برگشتہ خاطر ہو کر قاری نے اچھے افسانے تک پڑھنا چھوڑ دیا ہے وہ بہت ہی خراب تنقید ہوتی ہے جو قاری کو خراب اور پوچ ادب پڑھنے پر ورغلائے۔ ہماری تنقیدیں اور تبصرے حوصلہ افزائی کے اعزاز کے تحت یہی کام کرتے رہے ہیں۔ اتنا نہیں جانتے کہ ذوق کی خرابی بالآخر ذہن کے پھوہڑپن اور شخصیت کے بگاڑ اور انحطاط میں منج ہوتی ہے اور سماج بد ذوقوں اور کج فکروں کا انبوہ بن جاتا ہے۔ ایک طرف تو ہمارے نئے افسانے اتنے نحیف ہیں کہ لیتھو کے پتھر تلے ہی دم توڑ دیتے، ہیں، اور دوسری طرف علامت، اسطور اور چشمہ شعور کی وہ لن ترانیاں ہیں جو تنقید کی بجائے جواں مرگ کا کتبہ یا تعزیتی مدح سرائی معلوم ہوتی ہیں۔ زمانی قیود سے بلند ہونے کی بات اپنی جگہ ٹھیک ہو یا نہ ہو لیکن ہم جانتے ہیں کہ ہمارے جن افسانہ نگاروں کے متعلق یہ بات کہی جا رہی ہے انہیں تو گھڑی دیکھنا بھی نہیں آئی۔ جن لکھنے والوں کو زبان پر اتنا بھی عبور نہ ہو کہ آنگن کی موری کا فنکارانہ بیان کر سکیں،۔۔۔ ان کے لیے مکان کی قید سے آزاد ہونے کا مطلب ہے جنگل کھنگالنا اور پہاڑ الاٹلنا۔ یعنی حقیقت پسند بیانیہ جسے صدیوں میں سینکڑوں خلاق دماغوں نے ایک ایک شے اور ایک ایک احساس کے نازک ترین اظہار کے لیے تشکیل کیا ہے، اس بیانیہ کے ٹھانڈے مارے سمندر کو ایک چھلانگ میں پار کر کے، اس بات پر قانع ہو جانا کہ الف کا جنگل میں جانا اور ب کا پہاڑ چڑھنا زبان و بیان کے خلاقانہ استعمال کا وہی نمونہ پیش کرتا ہے جو فلا بیر، ٹالسٹائی، بالزاک، چیخوف، موپاساں، منٹو، بیدی اور کرشن چندر کے اس بیانیہ میں نظر آتا ہے، جس میں ایک ایک گھر، ایک ایک گلی، گانو شہر، صحرا جنگل پہاڑ اور سمندر کی بولتی ہوئی جزر و مد تصویریں قید ہیں۔ ایک شہزادہ جس نے راج پاٹ کو ٹھوکر مار کر فقیری اختیار کی ہے بضاہر تو اس فقیر ہی کی مانند نظر آتا ہے جو لنگوٹی میں پیدا ہوا تھا، لیکن دونوں کی فقیری میں بہت فرق ہے۔ جدید افسانہ فاقہ کشی کو روزہ داری کا نام دیتا ہے اور قلاشی کو بے نیازی ثابت کرتا ہے۔ کردار کا نام دینا بہت مشکل ہے، کیونکہ نام کردار کی انفرادیت کا تعین کرتا ہے اسی لیے سوگندھی کی جگہ شبانہ، گھیسو کی جگہ غیاث احمد اور بابو گوپی ناتھ کی جگہ روح اللہ نہیں لے سکتے۔ الف امام میم کی جگہ حروف ابجد کا ہر حرف لے سکتا ہے۔ الف کا پہاڑ اتر کر وادی میں داخل ہونے اور کردار کا ناک شاہی اینٹوں کی سڑک پار کر کے نقش بندی خاندان کی حویلی یا مارواڑی آڑھیوں کے راجستھانی گھر میں داخل ہونے میں جو فرق ہے وہی حکایتی بیانیہ اور تخیلی اور تخلیقی بیانیہ میں ہے۔ یہ ممکن ہے کہ وہ جو پہاڑ چڑھ رہا ہو وہ دیوتاؤں سے رموز حیات پوچھنے جا رہا ہو اور وہ جو سیڑھیاں چڑھ رہا ہو اس کا مقصد محض رنڈی بازی ہو، لیکن دونوں میں سے اچھی فنکاری کا نمونہ کون سا ہے اس کا تعین اس بات پر ہوگا کہ چڑھائی کے بیان میں زبان و بیان کے جوہر کون سے افسانہ میں کھلتے ہیں اور کون سی چڑھائی تخیل کے تخلیقی امکانات کی صحیح جوا نگر ثابت ہوتی ہے، اگر افسانہ میں پہاڑ محض پہاڑ ہے۔ یعنی حکایتی بیانیہ کا اسم عام تو اس میں

اور کرشن چندر کے افسانوں کے گل پوش وادیوں میں گھرے ہوئے برف پوش پہاڑوں میں فرق کرنا ضروری ہوگا۔ پنسل سے سلسلہ کوہ بنانا آٹھویں جماعت کے بچوں کی ڈرائنگ کی ابتدائی مشق ہے۔ جب کہ رنگوں میں ہمالیہ کے پہاڑوں کے منفرد حسن کو گرفت میں لینا روپرک کا آرٹ ہے۔ کرشن چندر کو لفظوں کے آہنگ اور شیرینی کا خیال کرنا پڑتا ہے۔ ایسے پرندوں کا ذکر کرنا پڑتا ہے جن کے نام میں سنگیت ہو۔ پھولوں کے بیان کے لیے ایسی زبان استعمال کرنا پڑتی ہے جس میں رنگوں کا فشار ہو۔ درختوں کی سرسراہٹ اور ہری دوب کی ملائمت کے لیے ایسی زبان استعمال کرنا پڑتی ہے جو ہمارے سامعہ اور لامعہ کے حواس کو جگاتی ہے۔ الفاظ رنگین تلیوں کی طرح اڑتے ہیں اور جھرنے کے شیتل جل کا مدھم سر یا سنگیت پیدا کرتے ہیں۔ الفاظ کے آبگینوں میں تصویر کو اتارنے کے لیے تخیل وادی گل پر رنگین تشبیہوں کے جال پھینکتا ہے اور دھند میں لپٹی ہوئی برف پوش چوٹیوں پر استعاروں کی کمد ٹوٹی ہے یہ جادو ہے۔ تخیل کا اعجاز۔ آرٹ کی معراج۔ یہاں زبان کا استعمال اپنی حساس ترین اور شدید ترین سطح پر ہوتا ہے۔ ہر لفظ بجلی کے تار کی مانند بے مثال، حاضراتی طاقت کی لہروں سے کپکپاتا ہے۔ اس کے مقابلہ میں جدید افسانہ کے الف کا پہاڑ چڑھنا اور میم کا پہاڑ اترنا زبان و بیان کو آٹھویں جماعت کے بچوں کی مضمون نویسی کی سطح پر لے آتا ہے۔ ایک طریقہ کار کو ترک کرنے کا مطلب ہے کہ فنکار کو اس طریقہ کار پر دسترس ہے لیکن وہ اب اس کے بدلے ہوئے احساس کی ترجمانی کے کام کا نہیں رہا۔ منٹو نے رومانی افسانے لکھے لیکن پھر اس نے اس طرز کو ترک کیا، اور حقیقت نگاری کا زیادہ پختہ طریقہ کار اختیار کیا۔ ترک و قبول کا یہ جدلیاتی عمل نئے افسانہ نگاروں میں نہیں ملتا۔ جاس نے نہایت صاف ستھری علامتی کہانیاں لکھی ہیں اور پکا سونے نہایت خوبصورت PORTRAITS بنائے ہیں۔ جاس کی بعد کی نئی لسانی تشکیلات اور پکا سو کی تجریدی مصوری تخلیقی عجز کی نہیں، بلکہ انحراف کی نشانی ہیں۔ نئے لکھنے والوں میں ایسا کوئی انحراف نا پختہ سے پختہ طرز کی طرف پیش قدمی، نئے احساس کے لیے نئے اسلوب کی تلاش کی کوئی کشمکش نہیں ملتی۔ ایسا لگتا ہے کہ احساس اور اسلوب دونوں انھیں بنے بنائے مل گئے ہیں۔ وہ نثر میں شاعری اس لیے کر رہے ہیں کہ وہ اچھی نثر نہیں لکھ سکتے۔ آزی ترچھی لکیریں اس لیے بنا رہے ہیں کہ سیدھی لکیر بنانے پر قدرت نہیں۔ کرشن چندر، قرۃ العین حیدر اور راجندر سنگھ بیدی سبھی کے اسالیب شاعرانہ ہیں لیکن سب میں بنیادی فرق ہے۔ نثر کا اپنا ایک بنیادی حسن ہے جو شاعری کے حسن سے مختلف ہے، اور اپنی انتہائی شکل میں وہ شاعری کے حسن کو پہنچ جاتا ہے لیکن رہتا ہے نثر ہی کا حسن۔ یہ شاعرانہ شدت بیدی کے اسلوب کی نمایاں صفت ہے جو ادب لطیف کی نجی شاعری، کرشن چندر کے شاعرانہ پن اور قرۃ العین حیدر کی پُر اسرار تہذیبی فضاؤں کی بخشیدہ غنائیت سے بالکل مختلف ہے۔ جدید افسانہ نگاروں کا اسلوب ان اسالیب سے کن معنوں میں انحراف ہے یہ میں ابھی تک نہیں جان سکا۔ مجھے تو یہ ادب لطیف ہی کی بھونڈی نقل معلوم ہوتا ہے۔ افسانے نثری شاعری کے تراشے ہیں اور خراب شاعری سے خراب تر نثر کی پردہ پوشی کا کام لیا گیا ہے۔ رہا تخلیقی حسیت کا سوال تو آرٹ میں احساس اظہار سے الگ چیز نہیں ہوتا۔ فنکار ایک بنی بنائی دنیا میں آنکھ کھولتا ہے اور انہی حالات میں جیتا ہے جن میں دوسرے لوگ جیتے ہیں اس کے احساس کو خصوصی طور پر فنکارانہ بنانے کے لیے اللہ تعالیٰ کوئی خاص حالات پیدا نہیں کرتا۔

فنکارانہ اظہار پانے کے بعد ہی اس کا احساس اپنی قدر پیدا کرتا ہے۔ اظہار ناقص ہے تو احساس بھی ناقص رہتا ہے۔

نیا افسانہ کون سی روایت کی آخری کڑی، کون سے اجتہاد کی پہلی سیڑھی ہے کوئی نہیں جانتا، افسانہ کے رسمہ عناصر کے خلاف اس کی بغاوت بھی ہے معنی ہو جاتی ہے کیونکہ یہ عناصر روایتی افسانوں کی بھی اساس نہیں رہے۔ چیخوف کے یہاں پلاٹ کی وہ اہمیت نہیں جو اوہنری کے یہاں ہے۔ منٹو کے یہاں کہانی افسانہ کا تمام بار اٹھاتی ہے، بیدی کے یہاں نہیں۔ یبیا کوف اور جان اپڈائک دونوں بڑے ناول نگار ہیں، لیکن یبیا کوف کے یہاں پلاٹ کی وہ اہمیت نہیں جو جان اپڈائک کے یہاں ہے۔ شعور کی رو اور ہوش مندی کے ناولوں میں کردار نگاری نہیں ہوتی کیونکہ کردار عمل سے پہچانا جاتا ہے اور یہ دونوں قسم کے ناول ہوش مندی اور شعور کا بیان ہوتے ہیں۔ کردار اور کہانی نہ سہی لیکن آنکھ گرد و پیش کی دنیا کو نہایت باریک اور بسیط ڈھنگ سے دیکھتی ہے اور ذات کی گہرائیوں میں بہت دور تک جاتی ہے۔ ناول میں خارجی دنیا کی معنی شیز جھلکیاں اور داخلی دنیا کی نازک اور لطیف جنباتی لرزشوں کا آب و رنگ ہوتا ہے۔ ناول بہر صورت ان دونوں دنیاؤں کے بیچ کا رابطہ رہتا ہے اس رابطہ کو نبھانے کے لیے ناول نگار کسی ایک طریقہ کار یا اسلوب کی بجائے مختلف اسالیب کا استعمال کرتا ہے۔ خارجی دنیا حقیقت پسند، جزئیات نگار، طنزیہ، مزاحیہ، حاضراتی مرقع ساز، اسلوب کا اور داخلی دنیا شاعرانہ، غنائی، علامتی اور مفکرانہ اسلوب کا تقاضا کرتی ہے۔ پروست، جانس، بیکٹ، درجنیا ولف اور دوسرے لکھنے والوں میں ان اسالیب کی کار فرمائی ہے اور ان کے علاوہ اور بھی بہت کچھ ہے۔ لیکن ان کے ناول، ناول ہی رہتے ہیں۔ رومان، داستان، تمثیل اور فنفا سی نہیں بنتے۔ نہ ہی شاعری کے نمونے اور ادب لطیف کے ملعوبے بنتے ہیں۔ ان پر تنقید انھیں ناول سمجھ کر ہی کی جاتی ہے۔

اردو کا جدید افسانہ داستان، حکایت اور فنفا سی بنا تو داخلی دنیا سے ربط کھو بیٹھا افسانوی تنقید کی روایت اب اس کی پرکھ کی کسوٹی بننے سے معذور ہے، اور داستان اور فنفا سی کی تنقید کی کوئی معتبر روایت نہیں کیونکہ ناول نے داستان کو ختم کیا اور فنفا سی ناول کے مقابلہ میں حد درجہ اسفل چیز ہے اور صرف سائنس فکشن میں سائنس لیتی نظر آتی ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ نئے افسانہ نگار سے اجتہاد بن نہیں پڑا، اور نہ پلاٹ، نہ کہانی، نہ کردار نگاری، نہ ہی زمان و مکان کی قید کے اس کے سامنے کوئی ایسی جامد اور محجّر رسومات تھے جو اس کے لیے نقطہ انحراف کا باعث بنتے۔ انحراف اور اجتہاد دونوں سے محروم نیا افسانہ نگار نہ تو پرانے فارم ہی کو کوئی تازگی دے سکا نہ نیا فارم ایجاد کر سکا۔ ہیئت پرست دور کی یہ بے ہیئتی بھی دیکھنے کے قابل ہے۔ آج ہر چیز افسانہ کے عنوان سے چلتی ہے۔ نثری نظم، انشائیہ، ادب لطیف، فکر نیم شبانہ، اعترافات، خود کلامی، ڈائری کے شاعرانہ اندراجات، تاثرات، کھولتے جذبات کا بے محابا اظہار، شیش کے نشہ کی ذہنی کیفیات، حکایت، اسطور، تمثیل، کھینچا ہوا استعارہ یا علامت، سب کچھ افسانہ کے ذیل میں جاتا ہے۔ مغرب میں اسی سبب سے افسانہ کو مشکوک نظروں سے دیکھا گیا ہے کہ اس میں اسلوبیات کے بت نئے انوکھے تجربات کی جو گنجائش ہے وہ ناول کے وسیع کنواس میں نہیں۔ اس لیے مغرب کے نقاد یہ بات پسند نہیں کرتے کہ افسانہ اور ناول کا ذکر ایک ہی سائنس میں کیا جائے جیسا کہ ہم کرتے ہیں وہ بور جس کے افسانوں کی جمالیات کو ناول کی جمالیات سے الگ رکھنا پسند کرتے ہیں، اور مختصر اور طویل فن پاروں کو گڈنڈ نہیں کرتے۔ اسی

لیے مغرب میں ایوان گارد کے تجرباتی فن پاروں کے باوجود بالزاک اور ڈکنس کی روایت مرنے نہیں پائی، اور گو آئے دن ناول کی موت کا اعلان ہوتا رہتا ہے لیکن آئے دن ایک سے ایک اچھی ناولیں منصہ شہود پر آتی رہتی ہیں۔ ہمارے یہاں تو ایک بھی تجرباتی ناول نہیں لکھا گیا جب کہ مغرب میں بالزاک اور ڈکنس کی روایت سے الگ تجرباتی ناولوں کی ایسی ریل پیل ہے کہ انھیں سمجھنے کے لیے ایک نئی جمالیات کی داغ بیل پڑی ہے۔ بیکٹ، جان بارتھ، راب گرے، ناتالی ساروت، ولیم گیس، جان گارڈنر، جوانا بارنز اور دوسرے بے شمار لکھنے والوں کے اجتہادات نے ناول کی فضا میں بدل دی ہیں۔ صاف بات ہے کہ ان کے غیر معمولی تخلیقی تجربات کا ان افسانوں سے کچھ لینا دینا نہیں جو ہمارے رسالوں کا ایندھن ہیں۔ ناول لکھنا ہی ایک فارم کے ڈسپلن کو قبول کرنا ہے۔ ان لوگوں کا ناول پڑانے ناول سے بہت مختلف ہے۔ لیکن اس کا اپنا ایک فارم ہے۔ ہمارے افسانوں کی طرح بے ہیئت ہونے کا مطلب ہے افسانوی مواد کو فارم کے ڈسپلن سے آزاد کرنا جو پھوہڑپن اور خراب فنکاری ہی نہیں کھلی انارکی ہے۔ ایسی انارکی میں میڈیوکرینی کو ہر نوع کے دھاندلی پن کا پروانہ مل جاتا ہے۔ افسانہ کے نام پر لکھی جانے والی چیزوں کی جو فہرست میں نے اوپر گنوائی ہے اور جس میں مزید اضافہ کی گنجائش ہے، وہ ایک ایسی صنف سخن کا تقاضا کرتی ہے جس میں انشائیہ، نثری شاعری، ادب لطیف، اور افکار پریشاں کی سمائی ہو۔ ایسی صنف ہمارے یہاں نہیں ہے۔ فرانسیسی ادب میں ہے جسے RECITE کہتے ہیں چنانچہ نئے افسانہ نگاروں نے اپنی دھما چوکڑی کے لیے مختصر افسانہ کی بساط الٹی۔ یہ لوگ بنیادی طور پر افسانہ نگار ہیں ہی نہیں۔ ان کا تعلق کسی دوسری ہی ادبی جنس سے ہے۔ خود کو افسانہ نگار ثابت کرنے کے لیے انہوں نے افسانہ کی تعریف سے ان تمام عناصر کو دلیس نکالا دیا جو افسانہ کے عناصر ترکیبی تھے لیکن جن سے ان کی تحریریں خالی تھیں۔ انہوں نے کہا کہ کہانی پن ضروری نہیں، کردار نگاری ضروری نہیں، واقعہ نگاری، جزئیات نگاری، منظر نگاری، خارجی اور باطنی حقیقت کی عکاسی، گرد و پیش کی دنیا کی آئینہ داری، تہذیبی فضا میں زماں و مکاں کے بندھن کچھ بھی ضروری نہیں۔ افسانہ نگار نے ہر نوع کی فنی ذمہ داری قبول کرنے سے انکار کر دیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ہر نوع کا رستا ہوا گدلا مواد، ہر قسم کی ناپختہ ذہن کی لرزش، ہر طرح کا بے جنگم سوچ بچار افسانہ کی سرخی پانے لگا۔ یہ آرٹ ہے ہی نہیں، بلکہ سناپ، فونی، اور میڈیوکرینی کا پھیلا ہوا کوڑا کرکٹ ہے۔ اس کوڑے کو آرٹ ثابت کرنے کے لیے ان کے حواری نقادوں نے کہانی پن، کردار نگاری، شعور کی رو اور زماں و مکاں کے وہ مباحث چھیڑے جو پر دست جائس، بیکٹ، اور بارتھ کی ناولوں کے لیے سچ تھے لیکن ان لوگوں کے لیے سراسر غیر متعلق تھے۔ بیکٹ اور جان بارتھ تو کہانی نہ کہ کراتا کچھ دیتے ہیں کہ کہانی کے نہ ہونے کا احساس ہی نہیں ہوتا، بلکہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ اگر وہ کہانی کہتے تو جو کچھ وہ دے رہے ہیں وہ دے ہی نہ سکتے۔ نئے افسانہ نگاروں کے پاس ان کے تخلیقی جذباتیت، طفلانہ فنمائی، اور ناقابل برداشت غیر تخلیقی نثری شاعری کے سوا ہے ہی کیا جو افسانہ کے عناصر ترکیبی کا نعم البدل بنے۔ ہمارے نقادوں کو تحریکات تراشنے کا بڑا شوق ہے۔ شعور کی رو علامت اور اسطورہ کی تحریکات ہیں۔ لیکن کیا وہ ایک افسانہ ایسا بتا سکتے ہیں جو شعور کی رو کی تلک میں لکھا گیا ہو۔ پھر یہ تلک نقش سلیمانی نہیں کہ جس کے پاس ہے اسے کسی اور چیز کی ضرورت

ہے، یا عہد نامہ عتیق کی وہ بستی جس میں موت چلاتی پھرتی ہے، یا جس پر کوئی آسمانی آفت، یا پُر عتاب پیغمبر کی لعنت یا کوئی وبائے نازل ہوتی ہے، یا کسی جوگی کے شراب یا کسی راجا کے پاپ کی سزا کے طور پر کوئی مہیب جانور کی، یا آسیب کی یا کوہِ ندا کی آواز گونجتی رہتی ہے۔ آپ نے ایسا سوچا اور کوئی افسانہ لکھا تو افسانہ نہ تو علامتی بنے گا نہ اسطوری بلکہ محض ایک مماثلت کی RHETORIC کا نمونہ ہوگا۔ پتھروں کے شہر میں آپ کا کام ہر چیز کو پتھر اور وبازدہ شہر میں ہر گھر کو دیران اور ہر آدمی کو ہراساں بتانا ہوگا۔ موت کو چلاتے اور گدھوں کو منڈلاتے بتانا مشکل کام نہیں کیونکہ ففاسی میں تخیل آزاد ہوتا ہے اور آرٹ کا ڈسپلن قبول نہیں کرتا۔ اسی لیے وبازدہ شہر کا خالی ہونا اور نالساکی کی ناول ”جنگ و امن“ میں ماسکو کا خالی ہونا کے درمیان زمین آسمان کا فرق ہے۔ پہلے میں تقیم ہے، دوسرے میں تخصیص۔ ہر داستان کا آفت زدہ شہر ایک ہی طریقہ سے خوف زدہ اور خالی ہوتا ہے اور اس کا بیان یکساں ہوتا ہے، جب کہ ماسکو کی پتا اپنی پتا ہے، دوسرے شہر کی نہیں۔ اور اس کا بیان ایک منفرد تخیل کی چھاپ لیے ہوئے ہے اور بھڑوں کے جھٹے کا استعارہ اس انفرادیت پر خطِ توثیق ثبت کرتا ہے۔ اب دوسرے فنکاروں کو دوسرا طریقہ اور دوسرا استعارہ اپنانا ہوگا۔ یہی سبب ہے کہ حقیقت پسند افسانہ انفرادیت کا ضامن ہے۔ بمبئی کرشن چندر اور منٹو دونوں کے یہاں ہے لیکن دونوں کے یہاں اس کی الگ تصویر ہے اور دونوں کے ہر افسانہ میں بمبئی کی جھلک دوسرے افسانہ سے مختلف ہے۔ ہر افسانہ اور ناول میں کار اور ٹرین دوڑتی نظر آئے گی لیکن ہر ایک کا بیان دوسرے سے الگ ہوگا۔ اگر یہ رنگارنگی نہ ہو تو اقتصادیات کی کتاب کی طرح ہر ناول کو ہاتھ میں لیتے وقت آدمی کا دل گھبرا اٹھے کہ ایک ہی طرح کے لوگوں سے ایک ہی طرح کے مسائل، اور ایک ہی طرح کے گھر، فریخہ بازار سڑک اور دکانوں کا ذکر ہوگا..... اقتصادیات کے مسائل اور اعداد و شمار کی طرح یک رنگ، ہم پڑھ کر کیا کریں گے۔

لیکن ہم جانتے ہیں کہ ہر ناول اور افسانہ کی اپنی ایک منفرد دنیا ہے۔ جدید افسانہ اسی انفرادیت سے محروم ہے۔ وہ جدید تمدن جدید شہر اور جدید انسان کا افسانہ نہیں رہا، ایک داستانی شہر اور داستانی فضا کا افسانہ بن گیا ہے۔ داستان اور حکایت کی سادگی سے الگ ہو کر ناول نے جس آرٹ کو صدیوں میں نالساکی، فلا بیر، بانزاک، دستودسکی، ڈکنس، لارنس، نیباکوف اور اپڈانک جیسے صناعتوں کے ہاتھوں پر دان چڑھایا تھا، اسے ٹھکرا کر جدید افسانہ پھر حکایت اور داستان کے سادہ اسلوب کی طرف پلٹا ہے۔ یہ سادہ لوحوں کے ہاتھوں سوفسطائیت کی شکست ہے، جو بھانڈوں کے ہاتھوں شکسپیر، ہسن اور شاکی ڈرامائی روایت کی شکست سے مختلف نہیں۔ اس انحراف کا ایک ہی جواز ہو سکتا ہے کہ داستان یا حکایت جدید دور کی تمثیل بنے، یہ اسی صورت میں ممکن ہے کہ افسانہ نگار محسوس کرے کہ جدید دور کے مسائل ایسے ہیں کہ حقیقت پسند طریقہ کار ان سے نپٹنے سے معذور ہے اور صرف تجریدی، داستانی، حکایتی اور اسطوری طریقہ پر ہی انہیں تخلیقی ادب کا موضوع بنایا جاسکتا ہے۔ ایسی ناگزیریت ہی انحراف کو حق بجانب ثابت کر سکتی ہے۔ لیکن افسوس ہے کہ جدید افسانہ اسی ناگزیریت کا برہان نہیں بنا۔ فرد کے وجودی، مابعد الطبیعیاتی اور روحانی آشوب کے مسائل کے لیے عموماً علامتی اور حکایتی یعنی PARABLE کا طریقہ کار سودمند ثابت ہوتا ہے جیسا کہ کافکا، جاکس اور بیکٹ کے یہاں نظر آتا ہے۔ ہمارے یہاں انتظار حسین اس کی اچھی مثال ہیں۔ فرد

کے اخلاقی سماجی اور سیاسی مسائل حقیقت پسند، طنزیہ، ڈرامائی طریقہ کار کا مطالبہ کرتے ہیں جو اجتہادات سے گزرنے کے بعد زہرناک ظرافت، تاریک طربیہ، چشمہ شعور، مونثاژ، اور کولاژ، رپورتاژ اور پاپ آرٹ اور ماس میڈیا کی مختلف تکنکوں اور اسالیب کا استعمال کر سکتے ہیں۔ خاطر نشان رہے کہ حقیقت نگاری ایک طریقہ کار ہے جو اپنے مقصد کے لیے بے شمار اسالیب اور تکنکوں کا استعمال کرتا ہے۔ یہ ہماری بد قسمتی ہے کہ ہم نے ان امکانات کو کھنگالنے کی کوشش نہیں کی۔

سماجی ہیرو نے سماجی ناول، انفرادیت پسند ہیرو نے ہوش مندی اور چشمہ شعور کا ناول، جدید انٹی ہیرو، یا ہپ یا ہم یا برہم نوجوان نے پکار سک ناول کے طریقہ کار کو اپنایا۔ جیک کیرواک امریکی ہائی ویز کا BUM ہے۔۔۔۔۔ والٹ و ہٹ مین کے کشادہ راستوں کے نغمہ کا فارڈ ایڈیشن۔ گویا روایاتی ناول میں جدید ترین تجربات کے لیے گنجائش نکالی گئی۔ اردو کے جدید افسانہ کا ہیرو کون ہے؟ میرا خیال ہے خود افسانہ نگار جو اپنی ذات میں نہ باغی ہے نہ انقلابی، نہ ہپ ہے نہ برہم، محض ایک کنفیوزڈ فنکار ہے جو نہ اپنے اندرونی احساس کا عرفان رکھتا ہے نہ اس ڈرامے کو دیکھ سکتا ہے جو فرد اور سماج کے تصادم سے اخلاقی، طبقاتی اور سیاسی سطح پر وجود پذیر ہو رہا ہے۔ اسی لیے وہ تلنک سے طاقت آزمائی میں اپنی پوری انرجی ضائع کرتا ہے، نہیں جانتا کہ کیا چاہتا ہے اس لئے کہنے کے طریقوں میں لفظ کو الجھاتا ہے۔ اپنی ذات کا عرفان حاصل کیے بغیر، گہرے مطالعہ اور شدید ریاضت کے بغیر فارم ہاتھ نہیں لگتا، اور فارم ہاتھ نہ آئے تو تکنکوں کا جھمیلا اور اسالیب کا ملغوبہ سامنے آتا ہے جو آرٹ نہیں نان آرٹ ہے۔ آرٹ مطہر، نستعلیق، سڈول اور خوبصورت ہوتا ہے۔۔۔۔۔ مبہم، مشکل اور پیچیدہ ہونے کے باوصف، تہہ دار علامتی اور اسطوری ہونے کے باوجود۔ اسی لیے لوگ ایلٹ اور جاس کے لیے اپنی زندگیاں وقف کر دیتے ہیں۔ غوطہ زن انہی پانیوں میں غوطہ لگاتے ہیں جہاں گوہر ملنے کی امید ہوتی ہے، جو ہڑوں میں لت پت ہونا ان کا شیوہ نہیں۔ شفاف اور گندے پانی کی پہچان سطح پر سے ہی ہو جاتی ہے، انھیں لیبارٹری میں لے جانے کی ضرورت نہیں ہوتی۔

کہا جاتا ہے کہ جدید افسانہ کی زبان اپنے پیش رو افسانہ کے مقابلہ میں زیادہ علامتی، استعاراتی اور اسطوری ہونے کے سبب شاعری کی زبان سے زیادہ قریب ہو گئی ہے۔ مجھے اس رائے سے سخت اختلاف ہے۔ اختلاف کی وجہ یہ نہیں کہ میں نثر اور شعر کی بکتر بند تقسیم کا قائل ہوں۔ میں تو بڑے شاعر اور بڑے افسانہ نگار کے نابغہ کو نوعیت کے اعتبار سے ایک ہی خیال کرتا ہوں اور ایڈمنڈ ولسن کے اس خیال سے متفق ہوں کہ جہاں تک جنس کا تعلق ہے فلا بیر اور ڈائٹلے میں بہت فرق نہیں۔ اس کا ایک مطلب یہ بھی ہوتا ہے کہ افسانہ اور شاعری کی ٹوٹتی حدوں کا سلسلہ بہت پہلے سے، فلا بیر کے زمانہ سے شروع ہو چکا تھا۔ آخر ہم ایڈر اپاؤنڈ کا یہ قول کیوں یاد نہیں رکھتے کہ جدید زمانہ میں شاعری کرنے کے لیے ضروری ہے کہ آدمی فلا بیر کی نثر کے حسن سے واقف ہو۔ لگ بھگ یہی کیفیت موپاساں کے نثری اسلوب کی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ شاعری میں زبان کا تخلیقی استعمال اپنی بہترین اور شدید ترین شکل میں ہوتا ہے لیکن فکشن کی زبان کا پھیلاؤ زندگی کے پھیلاؤ کے برابر ہوتا ہے اور الفاظ کے اس نیا نہیں مارتے سمندر کو تخلیقی تخیل کی گرفت میں لینا فی نفسہ ایک بڑا کارنامہ ہے۔ طلسم ہوش ربا میں زبان کے بحر

ذخار کا نظارہ ہی ایسا مبہوت کن ہے کہ آدمی آئینہ حیرت بن جاتا ہے۔ داستانوں کے مقابلہ میں حقیقت پسند فکشن میں زبان کا دامن سمٹ گیا ہے۔ پھر بھی حقیقت پسند فکشن کا کنواس اتنا وسیع رہا ہے کہ زبان پر غیر معمولی قدرت کے بغیر کسی کا ناول نگاری کے میدان میں قدم رکھنا تھوڑا نہیں کیا جاسکتا۔ نذیر احمد، مرزا سوا اور پریم چند سب سے پہلے تو اپنی زبان ہی کا لوہا منواتے ہیں۔ یہی حال منٹو، کرشن چندر، بیدی، عصمت، اور غلام عباس کا ہے۔ موقع محل کے مطابق ان کا ڈکشن بدلتا ہے اور گواہ ایک افسانہ ان کے پورے ذخیرۃ الفاظ کی نشان دہی نہ کرتا ہو لیکن ان کے تمام افسانوں کا مطالعہ بتاتا ہے کہ ان کے پاس کیسا بیکراں ذخیرۃ الفاظ موجود ہے۔ سوائے انتظار حسین، سریندر پرکاش اور قاضی عبدالستار کے کسی کے یہاں زبان کی ثروت اور خوبصورتی دیکھنے نہیں ملتی۔ بہت کم پونجی پر وہ بہت بڑے بیوپار کے دعوے کرتے نظر آتے ہیں۔ اچھا مصوٰر کبھی دو یا تین ۳ ہی رنگوں سے تصویر بناتا ہے۔ لیکن تصویر بذاتِ خود بتاتی ہے کہ مصوٰر کو تمام رنگوں پر عبور ہے لیکن اس تصویر میں ہر رنگ کی گنجائش نہیں۔ جدید افسانہ نگار کا افسانہ تو زبان کے معاملہ میں اس قدر مفلس ہے کہ فقیر کے پیرا ہن تار تار کی مانند زبانِ حال سے کہتا ہے کہ تن پوشی کے لیے اس کے پاس اور کچھ نہیں۔ پھٹے کپڑے ستر پوشی نہ کرتے ہوں تو آدمی سمٹ کر بیٹھتا ہے۔ جدید افسانہ اکثر جگہ سمٹا ہوا، دبکا ہوا، پہلو تہی کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ جس واقعہ، حقیقت اور صورتِ حال کو بیان کرنے کی وہ استعداد نہیں رکھتا اس سے گریز کرنے ہی میں اسے اپنی نجات نظر آتی ہے۔ افسانہ میں ایسے مواقع آتے ہیں جہاں مثلاً حقیقت نگاری، فضا بندی، کردار نگاری، طنز وغیرہ کے امکانات پیدا ہوتے ہیں لیکن افسانہ نگار ان کا چیلنج قبول نہیں کرتا نہایت بھونڈے طریقہ پر وہ زبان کے چھلاوے میں پناہ لیتا ہے۔ ان کے برعکس انتظار حسین کو دیکھیے، انھیں محلہ سڑک اور گائو کا بیان کرنا ہو تو زبان کے چھلاؤں کا سہارا نہیں لیتے، بلکہ جزرِ حقیقت نگاری، اور فضا بندی جو ”کنکری“ کے افسانوں کی امتیازی صفت ہے کو ایک نئے ڈھنگ سے استعمال کر کے اسے حکایتی اور داستانی فضا میں لے جاتے ہیں۔ یہی حال انتظار حسین کے مکالموں کا ہے۔ مکالمہ میں وہ کجی رومانیت زدہ شاعری نہیں کرتے نہ ہی سوفٹسٹائیٹ،، اتر اہٹ، اور پندار کی چمک دمک کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ ان کے مکالمے بھی حقیقت پسند افسانہ کی روایت میں ہیں۔ کردار ایک دوسرے سے باتیں کرتے ہیں۔ ایک دوسرے کے متعلق، ایک دوسرے کی سرگزشت کے متعلق، سامنے کی اور گرد و پیش کی چیزوں کے متعلق، جو ساتھ ہیں، جو بچھڑ گئے، جو کھوئے گئے ان کے متعلق گفتگو قطعاً انسانی سطح پر ہوتی ہے انتظار حسین صرف یہ کرتے ہیں کہ کبھی طرزِ مخاطب بدل کر، کبھی کوئی پرانا متردک لفظ استعمال کر کے، کبھی بولی ٹھولی کا ٹچ دے کر پورے مکالمے کو ایک ماورائی، حکایتی اور داستانی دنیا کی چیز بنادیتے ہیں۔ انتظار حسین پر ایلٹ کا یہ قول صادق آتا ہے کہ بڑا فنکار نہایت ہی معمولی تبدیلی کے ذریعہ بڑا اجتہاد پیدا کرتا ہے۔ کسی نے کیا خوب کہا ہے کہ شکسپئر جو تاثر ایک رومال گرا کر پیدا کرتا ہے، وہی تاثر پیدا کرنے کے لیے ایک معمولی ڈراما نگار پورے ٹھیٹر کو آگ لگا دیتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ انتظار حسین میں زبان اور مواد کی ناگزیریت کا عنصر اتنا طاقتور ہے کہ افسانہ نہ تو ایک لفظ کی کمی بیشی کو برداشت کر سکتا ہے، نہ کسی تفصیل کی۔ نہ تو کردار کی حرکت میں تبدیلی ممکن ہے نہ کہانی کی رفتار میں۔ جدید افسانہ اس ناگزیریت کے عنصر سے یکسر محروم ہے۔ آپ اسے کہیں

سے بھی شروع کر سکتے ہیں اور جہاں جی چاہے وہاں ختم کر سکتے ہیں۔ نارد، شیو، کالی، بکاؤلی، پتھر بنے شہزادے، خون چوستے آسیب، گدھ، کتے، ریچھ، سانپ، چھپکلی، صحرا جنگل پہاڑ، الف، ب، ت، پہلا آدمی، دوسرا آدمی، گچھا، غار، سم سم، ہر افسانہ میں اور تمام افسانوں میں اس طرح بکھرے نظر آئیں گے کہ ان کے ہونے نہ ہونے سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ محض ایسی اشیا یا تلمیحات کا بیان افسانہ کو علامتی اور اسطوری نہیں بناتا۔ جدید افسانہ نگار اس شدید غلط فہمی میں مبتلا ہے کہ تخلیقی تخیل کیلئے ڈسکوپ کی طرح کام کرتا ہے کہ کانچ کی ٹکڑیاں باہم مل کر جو بھی ڈرائن بنائیں گی وہ خوبصورت اور معنی خیز ہوگی۔ تخلیقی تخیل کا کام نہ تو کیلئے ڈسکوپ کی طرح انفعالی ہے نہ نگینہ ساز کی طرح خود آگاہ۔ تخلیق فن کا کام شعوری بھی ہوتا ہے اور غیر شعوری بھی جو انفعالی اور خود آگاہ ہونے سے یکسر مختلف چیز ہے۔ موخر الذکر دونوں رویوں میں میکا نلیٹ اور ڈرائن کا عنصر ہے جو روح فن کے لیے زہر ہلاہل ہے۔

انتظار حسین کے فن کی ایک خصوصیت تکرار ہے۔ کردار ایک ہی مکالمے بولتے نظر آتے ہیں فنکارانہ سلیقہ مندی تکرار سے بڑے معنی خیز نتائج پیدا کرتی ہے اسی سلیقہ مندی کے فقدان نے تکرار کو جدید افسانہ میں بے معنی اور بور بنا دیا ہے۔ افسانوی آرٹ کی ایک بڑی خصوصیت یہ ہے کہ بور کا بیان بور نہیں ہوتا اور نہ ہی اکتاہٹ کا بیان اکتاہٹ دینے والا ہوتا ہے۔ افسانہ نگار کا مقصد کردار کو اکتایا ہوا بتانے کا ہوتا ہے، اور اس لیے وہ اس بات کا خاص خیال رکھتا ہے کہ قاری کو اکتائے بغیر اکتاہٹ کا تاثر پیدا کرے۔ جدید افسانہ نگار اس گڑ سے واقف نہیں۔ وہ نہیں جانتے کہ ایک جنگل سے دوسرے جنگل، ایک وادی سے دوسری وادی، ایک پہاڑ سے دوسرے پہاڑ پر چلنے اور چڑھنے والے کردار کی محنت، مشقت اور تھکن کا تاثر کیسے پیدا کریں۔ لہذا وہ تکرار سے کام لیتے ہیں۔ کردار ایک پہاڑ چڑھتا ہے، پھر دوسرا، پھر تیسرا۔ کردار پر تو جو بیتی ہے، قاری کا سانس اکھڑ جاتا ہے۔ اور وہ خود پہاڑ الاٹکنا، یعنی افسانہ کو SKIP کرنا شروع کرتا ہے۔ اور یہ سب کچھ ڈھائی صفحہ کے افسانہ میں ہوتا ہے۔ بور کی ایک بڑی خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ بور کرنے کے لیے اسے چالیس پچاس منٹ نہیں صرف ڈھائی منٹ درکار ہوتے ہیں۔ رام لعل نے اچھے افسانے کم اور خراب افسانے زیادہ لکھے ہیں۔ لیکن ان کا خراب افسانہ بھی جو جدید افسانہ کے مقابلہ میں بے حد طویل ہوتا ہے پڑھا جاسکتا ہے۔ کیونکہ وہ READABLE ہوتا ہے۔ جدید افسانہ READABLE نہیں رہا کیونکہ اس کی تکنک اور اسلوب بنیادی طور پر ایک بور آدمی کی گفتگو کے تمام معائب لیے ہوئے ہیں۔ یعنی تکرار بے جا طویل، بڑا لید و بیانی، اور خود گلامی۔

اور خود گلامی کا عنصر جدید افسانہ میں ضرورت سے زیادہ ہے۔ افسانہ نگار مسلسل بولتا رہتا ہے۔ کردار تو اس کے یہاں ہوتے ہی نہیں لیکن اگر ان کے قائم مقام الف ام میم بھی ہوئے تو افسانہ نگار انھیں بولنے نہیں دیتا۔ طوطی پس آئینہ کی مانند خود ہی سطر اتار رہتا ہے۔ اور بور آدمی کی طرح ایک ہی آہنگ اور لب و لہجہ میں۔ آواز کا زیرو ہم افسانوی اسلوب اور مکالموں میں کیا جادو جگاتا ہے، جدید افسانہ نگار کو اس کا بالکل شعور نہیں۔ اس میں حس ظرافت کا افسوس ناک حد تک فقدان ہے۔ اُسے بھڑکتے کہ وہ جدید دور کی ہولناکی کو پیش کرتا ہے۔ دنیا میں سیموئل جیٹ سے بڑھ کر اس ہولناکی کا ترجمان ابھی تک تو کوئی پیدا نہیں ہوا۔ اور بیکٹ کی حس ظرافت کا لوہا تو وہ بھی

مانے ہوئے ہیں جن کے لیے اس کی زہرناک کلہبیت اور قنوطیت ناقابل برداشت ہے۔ آخرتاریک طریقہ کے معنی کیا ہیں؟۔ یہی کہ یہ ایک ایسا فارم ہے جو جدید دور کی ہولناکی کو جمالیاتی طور پر قبول کر سکتا ہے۔ محض ہولناکی کا بیان آرٹ نہیں ہے۔ جس طرح محض سڑتی لاش، ایذا رسانی اور تشدد، اور قتل و غارت گری، ننگے دکھ اور ننگی مجامعت کا بیان آرٹ نہیں ہے۔ ان حقائق کو آرٹ کے حقائق میں بدلنے ہی میں فنکارانہ تخیل کی کسوٹی رہی ہے۔ اسی تبدیلی کے دوران زبان و بیان کے جوہر کھلتے ہیں۔ کیونکہ تبدیلی کا مطلب ہے ہولناکی کے احساس کو ہولناکی کے تجربہ میں بدلا جائے۔ بڑا فنکار پھر چھوٹی چیزوں سے بڑے کام لیتا ہے۔ چائے کی پیالی میں چمچی کی گردش سے وجود کی بے معنویت کا تاثر پیدا کرتا ہے۔ ایسے موقعوں پر زبان آنسوؤں اور قہقہوں میں ڈوب کر نیا جو بن پاتی ہے۔ تاثر زبان کے زور پر نہیں بلکہ صورت حال کے بیان کے ذریعہ پیدا کیا جاتا ہے اور زبان صورت حال کے المیہ اور طریقہ، طنزیہ اور مزاحیہ، ہولناک اور مضحکہ خیز پہلوؤں کی جب گرفت کرتی ہے تو بڑے نشیب و فراز سے گذرتی ہے۔ آہنگ کا زیرو بم پیدا ہوتا ہے، اور حقیقت نگاری کی صلابت، IRONY کی کاٹ افسردہ نغمگی اور المناک ظرافت کا فشار زبان کو ایک تخیلی تجربہ میں بدل دیتا ہے۔ ایک معنی میں دیکھنے تو جالس اور بلیکٹ کے یہاں تو زبان ہی فی نفسہ ایک بڑا جمالیاتی تجربہ ہے۔ ہمارے جدید افسانہ میں ایسی کوئی بات نہیں۔ وہ تو اپنے پیشرو افسانہ نگاروں کی لسانی پہنائیوں اور گہرائیوں تک سے محروم ہے۔ وجہ یہ ہے کہ افسانہ نگار نے تخیل کا استعمال نہایت اسفل اور بچکانہ سطح پر کیا ہے۔ اس کا ہر استعارہ فینسی اور فنٹسی کی سطح پر ہے۔ شہر میں چاروں طرف گدھوں کا منڈلانا، گلیوں اور سڑکوں پر بے سر کی لاشوں کا گھومنا، آسیبوں کا شہر رگ سے خون چوسنا۔ شہر کا بھوتوں کا شہر بن جانا انسانوں کا درندوں میں بدل جانا، گائو پر آسمانی آفت، خون کی آندھی یا خوفناک وبا کا نازل ہونا، دیوار پر چھپکلیوں کا اور فرش پر سانپوں کا ریٹگنا، پوری بستی کا حواس باختہ ہونا، یہ سب تخیل کی طفل تسلیاں ہیں تخلیقی کارنامے نہیں نئے اپوکلیپس کا بیان اس طرح نہیں ہوتا بیچ بیچ میں علی بابا، نارو، شکر کی تیسری آنکھ اور بکاؤلی کا پھول، ٹانگنے سے اسطور سازی کی ذمہ داری پوری نہیں ہوتی۔ جیل کی مار پیٹ سے تشدد کی بہیمیت، تصویر پر چھپکلی کی حرکت سے سامراج کی شکست، اور کوئیل کے پھوٹنے سے نئی زندگی کی علامات پیدا نہیں ہوتیں۔ یہ تو سب تلنک کے ہتھ کنڈے ہیں۔ تلنک تو نئی حقیقت کے انکشاف کا ذریعہ ہے، سامنے کی چیزوں کو سفسطائیت اور سفسٹری سے بیان کرنے کا آرنی لوگوں کا طریقہ کار نہیں۔ جدید دور کی خون کو منجمد کر دینے والی لرزہ خیز ہولناکی کا بیان خالدہ اصغر کے افسانہ ”گاڑی“ میں دیکھتے۔ یہ آرٹ ہے۔ وجہ یہ ہے کہ افسانہ نگار نے اپنی ذات کو معدوم کر دیا ہے۔ وہ کہیں بھی نظر نہیں آتا، نہ زبان میں نہ بیان میں، نہ الفاظ کے آہنگ میں، افسانہ نگار کی پوری قوت ایک متشدد دور کی بھیانکتا کو ایک دل ہلا دینے والے استعارے میں مبدل کرنے میں صرف ہوئی ہے۔ افسانہ میں ایک جملہ اور ایک امیج ایسا نہیں جو اپنے فنکشن سے بٹ کر اپنے خالق کی تیزی طبع کی داد ہم سے وصول کرتا ہو۔ لگ بھگ یہی کیفیت غیاث احمد گدی کے افسانے ”ایک خوں آشام صبح“ کی ہے جو ”گاڑی“ کے مانند ہمارے دور کے تشدد کو اکولوجیکل فینومینا کے استعاروں میں بیان کرتا ہے۔ یہ دونوں افسانے اس HORROR کا بیان ہیں جس کا سامنا دور جدید کے انسان کو ہے۔ دونوں

افسانوں میں بھینکتا کی تحسیم بولتے ہوئے استعاروں اور علامتی واقعات میں کی گئی ہے۔ غیاث احمد گدی کے افسانہ کا آرٹ بھی غیر شخصی ہے دونوں افسانوں کا اسلوب معروضی ہے۔ اور شخصی تاثرات کے زیر و بم یا کپکپاہٹ کا اسلوب پر سایہ تک پڑنے نہیں دیا گیا ہے۔ دونوں افسانے علامتی ہیں لیکن دونوں کا طریقہ کار اور اسلوب حقیقت پسندانہ ہے۔ لیکن سامنے کی حقیقت اور روزمرہ کے واقعات آہستہ آہستہ گہرے اور تاریک رنگ اختیار کرتے جاتے ہیں اور بالآخر سامنے کی حقیقت ایک پراسرار اور ہولناک وقوعہ میں بدل جاتی ہے اور اسی تبدیلی کے دوران افسانہ حقیقت پسندی کی سطح سے بلند ہو کر علامت پسندی کی فضاؤں میں داخل ہوتا ہے۔

ان افسانوں کا مقابلہ آپ اسی نوع کے دوسرے افسانوں سے کیجیے، آپ کو محسوس ہوگا کہ وہاں کیسے چیزیں گڈ مڈ ہو گئی ہیں۔ کبھی واقعہ استعارہ نہیں بنتا، کبھی استعارہ واقعہ میں پیوست نہیں ہوتا۔ واقعہ کے بیان کے لیے جہاں حقیقت پسندانہ معروضیت کی ضرورت تھی، وہاں اسلوب کو شاعرانہ بنانے کے لیے تاثراتی بنایا گیا۔ تاثراتی اسلوب کو نثری صلابت کا حسن عطا کرنے کی بجائے اسے جذباتی کھلے پن سے مزید خراب کیا گیا۔ واقعات ایسے لائے گئے جو بے رنگ سپاٹ اور غیر دلچسپ تھے اور تخیل کی ایجادی قوتوں کے بحر پر ماتم گسار۔ غیر دلچسپ واقعات کو دلچسپ بنانے کے لیے اس کے بیان میں تحیر اور THRILL پیدا کرنے کی کوشش کی گئی جو افسانوی CRAFT کی فرسودہ GIMMICK ہیں۔ تخیل چونکہ بنیادی طور پر علامتی تھا ہی نہیں اس لیے افسانہ استعاروں میں الجھتا رہا اور استعاروں کو کھینچ تان کر علامت بنانے کی کوشش کی گئی تو افسانہ نے تمثیل کی سطح پر پہنچ کر دم توڑ دیا اور خاطر نشان رہے کہ ناول اور افسانہ نے تمثیل کو اسی لیے بارہ پتھر دور رکھا ہے کہ تمثیل میں تخیل کا درجہ، حرارت صفر ہوتا ہے اور صرف عقل منطقی دو چیزوں کی مماثلت سے اپنا شاعرانہ کھیل کھیلتی رہتی ہے۔ ایسی ہی بہت سی باتیں ہیں جن کے سبب جدید افسانہ فارم، تملک، طریقہ کار اور اسالیب کے گھپلوں کا شکار ہو گیا ہے۔ اس کے متعلق جو عام شکایت کی جاتی ہے کہ وہ پڑھا نہیں جاتا تو اس شکایت کو جدید افسانہ کے حواری نقاد دلچسپ اور غیر دلچسپ، مشکل اور غیر مشکل، مبہم اور غیر مبہم، کی اصطلاحات میں الجھا کر بڑا خر تر سیل کے المیہ کے لچر اور پارینہ نظریہ میں پناہ لیتے ہیں، حالانکہ سیدھی سی بات یہ ہے کہ ہر اس تحریر کی مانند چاہے وہ نظم ہو، نثر ہو یا تنقید، جو ابھی ہوئی ہے، موزوم اور VAGUE ہے، عناصر ترکیبی کا شعور نہیں رکھتی، فکر و نظر کے ڈسپلن سے عاری ہے محض زبان و بیان کا چھلواوا ہے، اور فارم کے انتشار کا عبرت ناک نمونہ، جدید افسانہ بھی نہیں پڑھا جاتا کیونکہ محولہ بالا معائب کے سبب ایسی تمام تحریریں اچھی تحریر کی اولین صفت پڑھے جانے کے گن ہی سے محروم ہوتی ہیں۔ جدید افسانہ کے حامی نقاد قاری میں یہ احساس کمتری پیدا کرنا چاہتے ہیں کہ افسانے تو رموز و عرفان کے خزانے ہیں۔ اگر قاری ان کا ادراک کر نہیں پاتا تو یہ اس کا بحر اور کوتاہی ہے۔ لیکن قاری آرٹ اور نان آرٹ کے فرق کو پہچانتا ہے۔ وہ مشکل آرٹ سے گھبراتا نہیں، صرف نات آرٹ سے بدگمتا ہے، اور اس کے پاس اتنا فالتو وقت نہیں کہ وہ مثلاً فاروقی کی طرح قمر الحسن پر مضمون لکھ کر نان آرٹ کو آرٹ ثابت کرے یا فاروقی کے مضمون کا جواب دے کر نان آرٹ کو نان آرٹ ثابت کرے۔

خالدہ اصغر اور غیاث احمد گدی کے جن دو افسانوں کا میں نے اوپر ذکر کیا ان کا مقابلہ شوکت حیات کے افسانہ ”کہ“ سے کیجیے اور آپ کو آرٹ اور نان آرٹ کا فرق معلوم ہو جائے گا۔ اس میں بھی ایک ایسے آدمی کا ذکر ہے جو سماج میں پیدا ہونے والے اُن جانے خوف کی تجسیم ہے۔

”سڑک پر کوئی نہیں تھا..... سو اس آدمی کے..... اور اس کے پیچھے کچھ فاصلے پر دو لڑکوں کے جو اسکول سے آوارہ گردی کرتے ہوئے گھروں کی طرف جارہے تھے.....“

”وہ آدمی سڑک پر چلتے چلتے مڑا اور دو لڑکوں کو ایک ساتھ کچھ پنے تلے، کچھ بہکے بہکے قدموں کے ساتھ چلتے دیکھ کر شک و شبہات میں گم ہوا۔“

زبان کے تخلیقی استعمال کا کیا ذکر، یہ فلشن کی زبان نہیں ہے، یہ بیانیہ کا کوئی انداز نہیں ہے۔ سامنے کھلا منظر ہے لیکن الفاظ حاضراتی نہیں جملے منظر ابھارتے نہیں۔ بیانیہ صرف خبر رسانی کا کام کرتا ہے۔ ”سڑک پر کوئی نہیں تھا“ لیکن سڑک کی کیفیت، اس کی ویرانی، وہ انفرادیت جو چند اشاروں، جزئیات کی نشان دہی کرتے ہوئے چند کنایوں سے پیدا کی جاسکتی ہے، مفقود ہے۔ ”اور اس کے پیچھے کچھ فاصلے پر دو لڑکوں کے۔“ بھدا جملہ ہے۔ الفاظ کی ترتیب بد آہنگ ہے۔ ”اسکول سے آوارہ گردی کرتے ہوئے۔“ کے الفاظ کلی شے ہیں۔ فاصلے کا کوئی اندازہ نہیں ہوتا کیونکہ سڑک کا منظر ذہن پر نقش نہیں کیا گیا لہذا کچھ فاصلے پر کے الفاظ ٹھس رہتے ہیں۔ خبر دیتے ہیں لیکن تصویر میں رنگ نہیں بھرتے۔ یہی کیفیت دو لڑکوں کی ہے جو ذہن میں منظر کے دو نقوش کی صورت میں ثبت نہیں ہوتے کیونکہ بیانیہ اُن کے متعلق بھی اسکول سے گھروں کی طرف جانے کی خبر رسانی کا کام کاروباری زبان میں کر رہا ہے۔ ”وہ آدمی سڑک پر چلتے چلتے مڑا۔“ یہ پورا جملہ کتنا بھدا ہے ”شک و شبہات، میں گم ہوا۔“ کتنی بھدی زبان ہے۔ لڑکوں کی چال کے بیان میں ”کچھ پنے تلے۔ کچھ بہکے بہکے قدموں“ کے الفاظ میں کیسی تعمیم اور فرسودگی ہے۔ قدموں کے لیے ہم ان الفاظ سے کس قدر مانوس ہیں اور یہاں اس کا استعمال کیسا ہے۔ افسانہ نگار ایک سڑک ایک آدمی اور دو لڑکوں کی تصویر تک ابھار نہیں سکا۔ انھیں ایک منظر میں بدل نہیں سکا جو حقیقت نگار تخیل کا ادنا کام ہے تو انھیں ایک اتج اور استعارے میں بدلنے کا کیا ذکر جو علامتی تخیل کا کارنامہ ہے۔

بات دراصل یہ ہے کہ شوکت حیات کا تخیل چیزوں کو نئے ڈھنگ سے دیکھ ہی نہیں رہا لہذا ان کی زبان میں کوئی تخیلی عنصر نہیں۔ سپاٹ واقعہ کے لیے سپاٹ فرسودہ زبان ہی ان کے کام لگتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔ ”دونوں لڑکوں میں سے ایک نے بھاری بھر کم کتابوں کے تھیلے میں ہاتھ ڈالا۔“ دونوں لڑکوں میں سے ایک کیسا سپاٹ بیان ہے اور تھیلے کے لیے بھاری بھر کم کی صفت کیسی عامیانہ اور سامنے کی چیز ہے۔ وہ لکھتے ہیں ”دوسرے لڑکے کی آنکھیں اس کی انگلیوں کا تعاقب کرتی ہوئی تھیلے میں داخل ہوئیں۔“ یہ کتنا مضحکہ خیز جملہ ہے وجہ یہ ہے کہ یہ تفصیل ہی غیر ضروری ہے۔ محض تھرل پیدا کرنے کی بچکانہ کوشش ہے تھیلے میں سے لڑکا کیا نکالتا ہے اس تحریر کو برقرار رکھنے کے لیے فسانہ نگار نے نفسیات کا نہیں زبان کا سہارا لیا ہے اور آنکھوں کو انگلیوں کا تعاقب کرتے ہوئے تھیلے میں داخل کرایا ہے۔

”یہ لوگ تھیلے میں سے ہم نکالیں گے اور مجھے ڈھیر کر دیں گے۔“ خوف زدہ آدمی سوچتا ہے لیکن میرے خیال میں خوف زدہ دماغ میں خود کے ڈھیر ہونے کا محاورہ نہیں آتا۔ اپنی ناگہانی موت کے خوف کے عالم میں، جب چاقو یا ہم کا رخ اپنی طرف ہو اس وقت آدمی کی ذہنی کیفیت، اس کی ہراسانی، اس کا خوف، اس کے ذہن میں گذرتے ہوئے خیالات کے بیان کے لیے حقیقت نگاری نے بیانیہ میں جو نفسیاتی ڈامنشن پیدا کیے ہیں اور پیدا کرنے کے بعد انھیں تھریسر کے حوالے کر دیا ہے اُن کے پیش نظر خود کے ڈھیر ہونے کی بات کیسی احمقانہ لگتی ہے۔

”اس نے آخری بار آسمان کی طرف دیکھتے ہوئے اپنی ساری قوت قدموں میں سمیٹ کر انتہائی تیز رفتاری سے دوڑنا شروع کر دیا۔ اب یہی صورت حال شاید اسے بچا سکتی تھی۔“

یہ ہے جدید افسانہ کی زبان۔ غلط اور اسکول بانٹش۔ افسانہ کی زبان کو پریم چند سے لے کر منٹو اور بیدی نے کس بلندی پر پہنچایا تھا۔ اب وہ کس پستی میں گری ہوئی ہے۔ اور پھر اسی زبان کے لیے ہمارے نقاد زبان کے تخلیقی استعمال کی لن ترانیاں کرتے ہیں، اور پریم چند سے لے کر منٹو تک کی زبان کو حوالہ جاتی کہتے ہیں۔ یہ زبان تو حوالہ جاتی بھی نہیں محض حوالات کے قابل ہے۔

”لڑکے کے بازوؤں کی قوت کی حد تک سے وہ نکل جانا چاہتا تھا۔“ آپ اس زبان کی کرشمہ زانیاں دیکھتے جاییں۔ بازوؤں کی قوت کی حد تک کا یہاں کیا سوال ہے کہ لڑکے نے تو صرف تھیلے میں ہاتھ ڈالا تھا۔

”اس نے بچاؤ..... بچاؤ“ کی دلدوز گھنٹی ہوئی ٹھیکیں مارتے ہوئے آخری بار متصادم چیخوں کی متزلزل صداکیں سنیں۔“ ایک ہی جملے میں ایک ہی عمل کے لیے دل دوز، گھنٹی ہوئی تصادم اور متزلزل کی صفات کے استعمال کے بعد چیخ کے لیے کیا گنجائش رہتی ہے کہ الفاظ کے جوہر سے بلند ہو کر آپ کو سنائی دے۔ بڑا افسانہ نگار ایسی فضا پیدا کرتا ہے کہ صرف چیخ کا لفظ تھر تھری پیدا کر دیتا ہے۔ یہ فضا یہاں نہیں ہے تو چیخ کے لیے کتنی صفات کا استعمال کرنا پڑا، اور یہ تمام صفات بھی فرسودہ، ٹھس اور غیر مرقع سازانہ ہیں۔

”اس سے پہلے کہ ایک دھماکہ کے بعد راکھ اور دھوئیں میں وہ تبدیل ہو جاتا... متعاقب آنکھوں والے لڑکے نے“ ”گڈ بانگ۔“ ”گڈ بانگ“ کا نعرہ بلند کیا..... وہ جو آدمی ہی تھا، اس کے لڑکتے ہوئے قدموں پر چیتھڑوں کی ایک چھوٹی سی گنبد لڑھکی پڑی تھی..... اکھڑی اکھڑی سانسوں کا مخرج فضا سے بسیط میں گم ہو چکا تھا۔“

تو یہ ہے جدید آدمی کے خوف کی کہانی۔ ہم کی جگہ محض چیتھڑوں کی گیندنگلی اور افسانہ بھی چیتھڑوں کی گیند کے سوا کیا ہے۔ یہ تو تمثیل بھی نہیں۔ اس کے حوالہ سے علامت، تجریدیت، غنائیت کی باتیں کرنا بھی حماقت ہے۔ ایک POINTLESS بات کو POINTED بنانے کی کوشش کتنی اکتا دینے والی معلوم ہوتی ہے۔ آپ دیکھیں گے کہ یہاں نہ افسانہ نگار کا تخیل کام کر رہا ہے نہ فلکشن کی زبان۔ اوپر کے اقتباس کے تمام الفاظ دیکھیے۔ سب پٹے پٹے بے جان اور بے روح ہیں۔ دھماکہ راکھ اور دھواں کوئی امیج نہیں بناتے کیونکہ امیج سازی کے لیے ضروری ہے کہ ان کا استعمال اس طرح کیا جائے کہ وہ حواس کو بیدار کریں۔ ”نعرہ بلند کیا، گم ہو چکا تھا“ عجز بیان کے سہل

سہارے ہیں۔ لڑھکتے ہوئے قدموں، اکھڑی اکھڑی سانسوں میں زبان کا فرسودہ چلن ہے۔ متعاقب آنکھوں والے لڑکے اور سانسوں کا مخرج اور فضا کے بسیط کی ترکیب میں کتابی زبان کی باس ہے۔

ایک نوخیز افسانہ نگار پر ایسی سخت تنقید کرتے ہوئے میرا دل بالکل نہیں پسپا کیونکہ حقیقت کا صحیح رخ جب تک سامنے نہیں آتا ہم ہمارے رویوں کی ماہیت تک سے واقف نہیں ہو سکیں۔ مثلاً ہمارا یہی رویہ لیجیے کہ ہم سے دو صفحات کا جدید افسانہ بھی کیوں نہیں پڑھا جاتا۔ مندرجہ بالا تجزیے سے اندازہ ہوا ہوگا بظاہر افسانہ میں سب کچھ ہے لیکن افسانوی تخیل نہیں، افسانوی زبان نہیں۔ گویا جسم ہے روح نہیں۔ بے نمک روٹی کی مانند پہلا نوالہ ہی گلے نہیں اترتا، ہر نوالے کو پانی کے گھونٹ سے نگلنا پڑتا ہے یہ بھی ظاہر ہے کہ ایسے افسانوں کی تنقید پانی پی پی کر کوسنے کا مزادیتی ہے۔ لیکن یہ کوئی دلچسپ مشغلہ نہیں۔ اس لیے تنقید خراب اور کمزور ادب سے نہیں اچھے اور بڑے ادب ہی سے سروکار رکھتی ہے۔ مجبوری اس وقت آپڑتی ہے جب غلط چیزوں کی ڈھکی چھپی پذیرائی کے ذریعہ تنقید نظر کو پریشان اور دماغ کو مگد ر کرتی ہے حالانکہ اس کا بنیادی کام ذہن کو متور اور نظر کو روشن کرنے کا رہا ہے۔

اب رشید امجد کے افسانوں سے اسلوب کے یہ چند نمونے دیکھیے۔

”اس کی یادداشت کی چیزیاں صدیوں کے گنجلک چہرے پر پھیلی ہوئی پہچان کو بہت دیر سے دانہ دانہ چک رہی تھی۔ لیکن جب بہت دیر کے بعد بھی بخر شہادتوں کی گود سے یاد کے ہمکتے بچے نے سر نہ اٹھایا تو اس کے دل میں سرسراتی خوشی مرجھاہٹ کی کھر دری مٹیوں میں پھڑ پھڑا کر رہ گئی۔ اس نے اپنا سر میز کی نکر پر لٹکا دیا اور اس کی آنکھوں کی ویران راہداریوں میں بہتی بے بسی رس رس کر میز کی شفاف سطح پر بسنے لگی۔“

”مرشد نے اس کی پیٹھ پر ہاتھ پھیرا۔“ خوف دل کے شفاف آئینہ پر گندی کائی ہے۔ اُسے کھرچ ڈالو۔ اس نے اپنی شیونگ کٹ میں سے نیا بلیڈ نکالا اور گلے میں ہاتھ ڈال کر دل میں جمی ہوئی کائی کو کھرچنے لگا۔ لیکن بلیڈ کی تیز دھار کائی کی بجائے دل کے کسی اور حصے میں اتر گئی۔ درد خون کی بانہوں میں اچھلتا ہوا اس کی آنکھوں کے فرش پر ناپنے لگا

”خوف اور اذیت کے جہاز ساری رات اور سارا دن اس کی پلکوں کے رن دے سے اپنے پیسے چھواتے رہتے ہیں۔ اور ایک آن دیکھا دکھ کا کرپٹ سے اُچھل کر باہر نکلتا ہے۔ اُس کے شعور کی باڑی پھلانگ کر اس کے وجود کے گلی کو چوں میں دوڑتا رہتا ہے۔“

’پچھلی ساری رات میں آنکھوں کی جھولی میں انتظار کے پھول لیے نیند کی نیلی چڑیا کی راہ تکتا رہا ہوں۔ لیکن نیند کا جہاز میری پلکوں کی بندرگاہ میں لنگر انداز نہیں ہوا۔

نئے نقادوں کو استعاروں کا بہت چاؤ تھا نا! نئے افسانہ نگاروں نے مٹھیاں بھر بھر کر لٹائے۔ رشید امجد کے تمام افسانے اول تا آخر اسی استعاراتی اسلوب میں لکھے ہوئے ہیں۔ کتنی مثالیں دی جائیں۔ مضحک مثالیں چیتے میں نقاد کو جو ایک ابلیسی لذت ملتی ہے وہ بھی اس تھکن کی قیمت نہیں جو افسانے پڑھنے سے طاری ہوتی ہے۔ یہ مثالیں

خود استعارے کی پیروڈی ہیں،۔ اسی لیے ان میں پنہاں مضحک پہلو کو بے نقاب کرنے کے لیے پیروڈی کی مدد تک نہیں لی جاسکتی۔ مجذوب کی بڑاس لیے قابل برداشت ہو سکتی ہے کہ وہ سمجھ میں نہیں آتی۔ رشید امجد وہ مجذوب ہیں جس کی بڑ سمجھ میں آتی ہے اور اسی لیے ناقابل برداشت بن جاتی ہے۔ زبان یہاں تخلیقی اور غیر تخلیقی کی جھنجھٹ سے دور نکل گئی ہے اور اس منزل میں داخل ہو گئی ہے جہاں الفاظ کی کوکھ سے معنی بھی پیدا ہوتے ہیں اور واقعات بھی۔ کھر چنے کے لفظ کے ساتھ شیونگ کٹ میں سے بلیڈ نکلتا ہے اور دل کی کائی کو کھر چتا ہے۔ درد کو اچھلنے کے لیے خون کی بانہیں چاہیں اور ناچنے کے لیے آنکھوں کا فرش۔ گویا لفظ نوک زبان پر آ کر رک جاتا ہے۔ ہونٹوں کے کواڑ اس وقت تک نہیں کھلتے جب تک ذہن سے استعاروں کی پلٹن مارچ کرتی ہوئی لفظ کے استقبال کو نہیں آتی۔ رشید امجد زبان سے تخیل کا کام لے رہے ہیں جو آج تک دنیا کا کوئی فنکار نہیں لے سکا۔ اس تخیل کو ہم لسانیاتی تخیل کا نام دے سکتے ہیں۔ زبان قادر ہے آنکھوں کی ویران راہداریوں کی بے بسی کو میز کی شفاف سطح پر بہانے کے لیے۔ خوف اور اذیت کو ہوائی جہازوں کا روپ دینے کے لیے۔ پلکوں کو کبھی رن دے اور کبھی بندرگاہ میں بدلنے کے لیے۔ زبان قادر ہے بے شمار چیزوں پر اور یہی بات رشید امجد نہیں جانتے کہ زبان کی قدرت اور اس کی توانائی کے صحیح استعمال میں ہی فنکاری کا جوہر رہا ہے۔ زبان کا انجن یہاں بھاپ چھوڑتا ہے لیکن چلتا نہیں کیونکہ اس کے کل پرزے تخلیقی تخیل کی نگہداشت میں نہیں۔ پھر مصیبت یہ ہے کہ رشید امجد کے استعارے عجیب و غریب بھی نہیں۔ ان میں وہ چونکانے والی کیفیت بھی نہیں جو تخیل کی ترنگ کا نتیجہ ہوتی ہے۔ یہاں دور از کار اور بواجہی کا لطف بھی نہیں۔ یہ استعارے لفظ کو زبان کی سطح سے آگے بڑھنے بھی نہیں دیتے اور کوئی ایسا کام بھی نہیں کرتے جو فی نفسہ پُر لطف ہو، نظر نہ زبان پر رکتی ہے نہ افسانہ میں داخل ہوتی ہے۔ دونوں کے بیچ اس حالت میں گرفتار رہتی ہے جو اذیت ناک بھی ہے اور اکتا دینے والی بھی، اس مفلوک الحال فقیر کی مانند جو اپنے پیر پر کوڑے مارتا ہے، یہ استعارے ایک پھٹے حال ذہن کے بے رنگ اور بور عمل میں ہمیں الجھائے رکھتے ہیں۔

آپ یہ نہ سمجھیے کہ میں زبان کی سلاست اسلوب کی سادگی اور تخیل کے کلاسیکی نظم و ضبط کی بات کرنا چاہتا ہوں۔ گو ان باتوں کی آج جتنی ضرورت ہے پہلے کبھی نہیں تھی، میں بھی زبان کی تہہ داری، اسلوب کی پیچیدگی، فن کی صنعت گری اور رومانی تخیل کی بے محابا اڑانوں کا کہنا کہ انارکی کے معنی سمجھتا ہوں۔ آخر اردو غزل کا پروردہ ہوں اور ناسخ کی چٹکی کا پسا ہوا بھی کھا کر بیٹھا ہوں۔ نازک خیالی، مضمون آفرینی، مبالغہ، اور ذور کی کوڑی لانے کے معنی سمجھتا ہوں۔ شاعری ہی کی مانند فکشن میں بھی دور از کار استعاروں، بعید القیاس تشبیہوں، مبالغہ بلکہ غلو تک کی پوری گنجائش ہے اور اجازت بھی۔ آخر زبان کا بھی اپنا ایک کھیل ہوتا ہے اور یہ کھیل فنکار ادب میں نہیں کھیلے تو کہاں کھیلے گا۔ جانیس کی پولیمر تو زبان کا پورا سر کس ہے۔ کون سا کرتب ہے جو وہاں دیکھنے نہیں ملتا۔ جدید افسانہ نگاروں سے میری شکایت تو یہی ہے کہ وہ زبان کا کھیل تک نہیں کھیلتے شعبہ اور کرتب تک نہیں دکھاتے۔ اندھے کی مانند انھیں اندھیرے میں دور کی بھی نہیں سوچتی نہ تخیل کی بے محابا اڑان ہے نہ BIZARRE عمل۔ نہ اس پر زریں عنایاں گسیختہ ہے نہ فن کار عنایاں گیر۔ نہ بغاوت کی سرشاریاں ہیں نہ اجتہاد کی نادرہ کاریاں۔ بس سامنے کی تشبیہات اور

استعارات ہیں جس کے ساتھ گتھم گتھا ہیں۔ تکیوں سے کشتی لڑتے ہیں اور طاق میں اوندھے لٹکتے ہیں جو نہ دنگل ہے نہ اکھاڑا۔ قوتِ ایجاد کا بجز ہر جگہ ظاہر ہے۔ انھیں پڑھنے سے اکتاہٹ اسی لیے ہوتی ہے کہ افسانہ کے ہیروں پر استعاروں کے کوڑے برسنا کھیل ہے نہ تماشا، نہ کام ہے نہ مشغلہ، نہ چالاکی ہے نہ طباعی، نہ ایجاد ہے نہ اجتہاد، محض ایک ٹھس اور ناکارہ ذہن کی توجہ طلبی کا وہ ذریعہ ہے جس میں وہ زبان و بیان کے بدن کو مجروح کر کے تماشائیوں کی اذیت اور بوریّت سے معاوضہ وصول کرنا چاہتا ہے۔

جدید افسانہ کی مشکل تو یہی ہے کہ وہ مشکل بھی نہیں۔ آرٹ کا اشکال جمالیاتی تجربہ کی نشاط آفرینی میں سید راہ نہیں بنتا بلکہ اکثر تو اُسے دوچند کرتا ہے۔ زبان کی پیچیدگی اور اسلوب کی تہہ داری، نظر کو روکتی نہیں بلکہ اس کی تادیب کرتی ہے کہ وہ زبان و بیان کے مراحل سے سہل نہ گزرے ورنہ وہ تہہ دار اور پیچیدہ تجربہ جو زبان میں قید ہے تفہیم کی گرفت میں نہیں آئے۔ اسی لیے بہت سے افسانوں کو ہم دانہ دانہ چگتے ہیں۔ چیخوف کے الفاظ میں جیسے کوئی حریص بھنا ہوا تیر کھاتا ہو۔ ظاہر ہے ایسا بیانیہ سراغِ رسانی کے قصوں اور حیرت انگیز ناولوں کے لیے موزوں نہیں کیونکہ وہاں قاری تخیل کے جذبہ کے تحت فوراً دوسرے واقعات پر پہنچنا چاہتا ہے۔ ادبی ناولوں میں قاری کو ایسی کوئی جلدی نہیں ہوتی اس لیے اس کی رفتار آہستہ خرام ہوتی ہے۔ جدید افسانہ قاری سے یہ شکایت نہیں کر سکتا کہ جس قسم کے صبر و سکون کا وہ تقاضا کرتا ہے وہ قاری کے پاس نہیں ہوتا۔ دس سال تو میں نے جائس اور ایلیٹ کو پڑھنے میں گزارے ہیں اور پھر بھی میں انھیں پچاس فی صدی ہی سمجھ سکا ہوں۔ لیکن جدید افسانہ کے ساتھ جینے کا مطلب ہے اس گنوار عورت کے ساتھ زندگی بتانا جو بات بات پر کہتی ہے آپ میری بات سمجھتے ہی نہیں گویا اس کی بات بھی فلسفہ ہے۔ جدید افسانہ بات سامنے کی کرتا ہے۔ لہذا بیان سپاٹ ہوتا ہے۔ سپاٹ کو پیچیدگی میں نہیں بدل سکتے لہذا اس کی پردہ پوشی شاعری یا خطابت سے کی جاتی ہے۔ جو اندھے کو گوگلز پہنانے کے مترادف ہے کہ یہ اندھے کے فائدے کے لیے نہیں صرف آپ کے فریب کے لیے ہے کہ جو نقص ہے وہ آپ کی نظر سے اوجھل رہے گو آپ کے علم میں موجود ہو۔ کوڑے والے فقیر کے بعد یہ دوسری آزمائش ہے جس میں قاری کو اندھے سے آنکھیں چار کرنے پر مجبور کیا جاتا ہے۔

یہ چند اقتباسات دیکھیے :-

”کالی کالی گلیاں، سہے سہے راستے، دروازے اور کھڑکیوں پر تنگ آنکھیں، ہاتھوں میں جلتی مشعلیں لیے متلاشی آنکھیں، روتی آنکھیں، ہنستی اور قہقہہ لگاتی آنکھیں، خون کی بو، آگ کی بو، سسکتی ہوا میں اور ابوالہول کی چاپ۔“ (شفق)

”بوڑھی دنیا کی دیوار پر بنے ہوئے طاقوں پر انسان بیٹھے ہوئے ہیں۔ جن کو گدھ نوج نوج کر کھا رہے ہیں۔ ان کے جسم کی کمزور کھال ان کی بوٹیاں محفوظ رکھنے میں ناکام ہے۔ ہر ایک کا بدن لہو لہان ہے۔ کسی کسی کے جسم میں تو لہو کی ایک بوند بھی انہیں رہ گئی ہے۔ جن کے جسم میں لہو کی چند بوندیں باقی بھی ہیں۔ وہ شریانوں کی تہہ میں ہیں اور گدھوں کی

چونچ وہاں تک پہنچ نہیں پاتی کہ ان بوندوں کو بھی چوس لیں۔ وہ ان کو پوسنے کی کوشش کرتے ہیں تو خون کے قطرے کا بچ نما نالی سے اوپر چڑھتے ہوئے نظر آتے ہیں، لیکن اس سے پہلے کہ وہ قطرے ان کے منہ کا ذائقہ بدلیں پھر نیچے گر جاتے ہیں۔“

(رضوان احمد)

”بات یہ ہے کہ میں نے کبھی گلیوں کے راستے کو اختیار نہیں کیا تھا۔ اس کی ضرورت بھی نہیں تھی۔ کیونکہ سڑکوں میں کشادگی اور خوبصورتی تھی کہ سارا شہر چل کر بھی انھیں روند دے تب بھی ان کا کنوارا پن مجروح نہ ہو۔ میں سڑکوں پر کھو جایا کرتا لیکن اب سڑکوں پر اپنی بونوں کی حکومت تھی، اس لیے مجبور اگلیوں کا راستہ اختیار کرنا پڑا تھا۔ اگرچہ اس سے مجھے بہت تکلیف ہو رہی تھی۔ میرے صاف ستھرے کپڑے برباد ہو رہے تھے۔ اچھا خاصا موڈ تباہ ہو رہا تھا۔“

(عبدالصمد)

پہلے عبدالصمد ہی کا بیان لیجیے کہ ان کے کپڑے برباد ہو رہے ہیں اور اچھا خاصا موڈ تباہ ہو رہا ہے۔ یہ دو لفظ ہی بتاتے ہیں کہ انھیں زبان کا شعور نہیں۔ سڑکوں پر اپنی بوٹ کی حکومت تھی۔ عبدالصمد کو پتہ نہیں کہ افسانہ جب اپنی بوٹ پہنتا ہے تو وہ ان کی آواز بھی پیدا کرتا ہے۔ یہ امیج ذہن میں آتے ہی افسانہ کتابی زبان چھوڑ کر فلکشن کی زبان اختیار کرتا ہے جو حسی، تاثراتی، پیکر سازانہ اور تخیلی ہوتی ہے۔ اس کی آنچ پاتے ہی حکومت والی زبان یا شہر کے کنوارا پن کو مجروح کرنے والی زبان، یا سارا شہر چل کر بھی انھیں روند دے، یا سڑکوں پر کھو جایا کرتا، یا مجھے بہت تکلیف ہو رہی تھی، یا کپڑے برباد کرنے والی اور موڈ تباہ کرنے والی زبان جل کر راکھ ہو جاتی ہے۔ آپ افسانہ کی بات کرتے ہیں۔ اس زبان میں آنکھوں جماعت کا لونڈا مضمون لکھے تو میں اُسے بید سے پھنکاروں۔

اب رضوان احمد کا اقتباس لیجیے۔ یہاں خون چوسنے والے طبقہ کی حقیقت بھی فرسودہ ہے اور گدھ کا استعارہ بھی فرسودہ۔ گدھ اب تخیلی استعارہ رہا ہی نہیں بلکہ زبان کی مروجہ علامت بن گیا ہے۔ جسے ہر کس و ناکس استعمال کرتا ہے۔ جو چیز سمٹ کر استعاراتی معنی دے رہی تھی، رضوان احمد اسے پھیلاتے ہیں تو بے معنی ہو جاتی ہے۔ ان کا تخیل حقیقت کو استعارے میں بدلنے کی بجائے استعارے کو حقیقت میں بدلتا ہے اور ایسی تفصیلات تراشنا ہے جو حقیقت کی نہیں بلکہ تخیل کی ایجاد کردہ ہیں۔ اب بدن لبو لبان ہیں۔ کسی بدن میں تو لہو کی ایک بوند بھی نہیں۔ گدھوں کی چونچ شیر یا نوں تک پہنچ نہیں پاتی۔ خون کے قطرے کا بچ نما نالی سے اوپر چڑھتے نظر آتے ہیں۔ یہ پورا عمل غیر تخیلی اور شمس ذہن کی بے لگام سوچ کا عمل ہے، بالکل اسی طرح جس طرح جہنم تو استعارہ ہے لیکن جہنم کے عذاب کی تفصیلات ایک غیر تخیلی غیر عقلی اور مر ایضانہ ذہن کی ایجاد ہیں۔

شفیق کا اقتباس محض الفاظ کا جھمیلہ ہے۔ اس میں کوئی امیج نہیں، کوئی استعارہ نہیں، کوئی خیال نہیں، کسی واقعہ، حقیقت یا کیفیت کا بیان نہیں۔ صرف لفظوں کے طلسم سے شاعرانہ کیفیت کا فریب پیدا کرنے کی کوشش ہے۔ جدید افسانہ اس نوع کے اسلوبی تراشوں سے بھرا پڑا ہے کیونکہ پُر فریب تحریر کا یہ آسان ترین حربہ ہے۔ موہوم تحریر

نثر کی ہو یا نظم کی، خراب ترین تحریر ہوتی ہے کیونکہ محض واہمہ ہوتی ہے۔ بڑے اسلوب کی صفت ہی یہ ہے کہ بیان چاہے خواب کا ہو یا ذہن کی نازک کیفیات کا، یا گھلتے ملتے لطیف تاثرات کے رنگوں کا۔ اسلوب ہمیشہ صاف ستھرا اور نستعلیق رہتا ہے، چھلا وہ نہیں بنتا۔

آپ کہیں گے کہ میں نے کمزور لکھنے والوں سے مثالیں دی ہیں۔ لیکن یہ تو میں پہلے ہی کہہ چکا ہوں کہ جدیدیت نے کمزور لکھنے والوں کو جو اہمیت دی ہے اس کی مثال بھی ادب میں ملنا مشکل ہے۔ اس کا ایک سبب تو یہی معلوم ہوتا ہے کہ جدید افسانہ میں بڑے نام اتنے بھی بڑے نہیں کہ الگ سے پہچانے جاسکیں۔ سب اپنے اپنے ازن کو پہنچ کر خاموش ہو گئے۔ انتظار حسین کا نام نہ لیجیے کہ وہ تو اپنی ذات سے ایک الگ دنیا ہے۔ وہ تو لسان العصر ہے اور ان لوگوں کے ساتھ اس کا ذکر بھی کیسے ممکن ہے جن کی زبانوں پر فالج گرا ہے۔ آئیے بلراج میزا اور انور سجاد پر نظر کریں کہ ان کے نام بھی بڑے ہیں اور ان کے اسالیب کے چرچے بھی زیادہ ہیں۔

بلراج میزا، نور سجاد، سریندر پرکاش اور احمد ہمیش کے بارے میں میں شروع ہی میں یہ عرض کروں کہ انھیں دوسروں سے الگ کیا جاسکتا ہے کیونکہ ان کے پاس افسانوی زبان بھی ہے۔ افسانوی اسلوب بھی اور افسانوی تخیل بھی۔ ان پر بہ طور پر افسانہ نگاروں کے غور کیا جاسکتا ہے جب کہ جدید افسانہ کے نام پر جو سیکڑوں چیزیں سامنے آرہی ہیں ان میں تو اچھی تحریر کی صفات تک نہیں ملتیں، افسانہ نگاری کا کیا ذکر۔ لیکن جو لوگ پہلی ہی نظر میں بطور افسانہ نگار اپنی شناخت قبول کرواتے ہیں ان میں محولہ بالا چار ناموں کے چند اور ناموں کا اضافہ کیا جاسکتا ہے مثلاً مرزا حامد بیگ، محمد منشا یاد۔ خالدہ اصغر، غیاث احمد گڈی، مشتاق مومن، انور خان، سلام بن رزاق، ساجد رشید وغیرہ۔ ممکن ہے اور بھی نام ہوں جو میرے ذہن میں نہ آ رہے ہوں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ جن کی تحریریں آج خس و خاشاک نظر آتی ہیں وہ کل کو اٹھ کر اپنی آواز اور پنا اسلوب پیدا کر لیں۔ صاف بات ہے اس وقت ان پر دوسرے ڈھنگ سے غور کیا جائے گا۔

لیکن جو نام اوپر آئے ہیں وہ بھی جدید افسانہ کو ایک معتبر مقام دلانے کے لیے کافی ہیں لیکن یہ تو ادبی ارتقاء کا فطری اسلوب ہے کہ ایک نسل کے بعد دوسری نسل آتی ہے اور تخلیق کا عمل جاری رہتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ محولہ بالا افسانہ نگار بیدی اور منٹو کے بعد کی نسل کے ہیں اور ان کا افسانہ بھی نیا افسانہ ہے کیونکہ نئی انسانی صورت حال کا ترجمان ہے، لیکن کیا یہ افسانہ واقعی علامتی بھی ہے؟ اور اگر ہے تو اس کا فن اور اس کا اسلوب واقعی نیا فن اور بڑا اسلوب ہے؟ آپ دیکھیں گے کہ ان میں سے اکثر وہ لوگ ہیں جن کا اسلوب اور طریقہ کار حقیقت نگاری کا اگلا قدم ہے۔ قرۃ العین جید، انتظار حسین، غیاث احمد گڈی، مرزا حامد بیگ، محمد منشا یاد، خالدہ اصغر، (انور خان اور سلام بن رزاق) کے افسانوں کو دیکھ کر پریم چند، کرشن چندر، بیدی یا منٹو کو کوئی تعجب نہ ہوتا۔ تھوڑے سے پس و پیش کے بعد جو ہر نئی چیز کو دیکھ کر پیدا ہوتا ہے وہ انھیں قبول کر لیتے۔ پسند کرتے یا نہ کرتے یہ الگ بات ہے۔ مجھے بھی تو انتظار حسین کی تمام، غیاث احمد کی پچاس فی صد اور دوسروں کی نصف درجن کہانیاں ہی پسند آتی ہیں۔ لیکن انور سجاد، بلراج میزا، سریندر پرکاش اور احمد ہمیش کے افسانے ان کے لیے مشکلات پیدا کرتے جس طرح ہمارے لیے

کر رہے ہیں۔ ان افسانوں کو صحیح معنی میں روایتی افسانہ سے انحراف کہہ سکتے ہیں۔ یہ افسانہ نیا بھی ہے اور تجرباتی بھی۔ اب نیا یا تجرباتی ہونا اس کے اچھایا کامیاب ہونے کی دلیل نہیں ہے۔ ہمیں یہ بھی دیکھنا ہوگا کہ تجربہ تخلیق بنایا نہیں، اور کیا تجربہ تخلیق کی نئی راہیں کشادہ کرتا ہے یا انھیں محدود کرتا ہے اور یہ بھی کہ کیا تجربہ روایت کا اگلا قدم ہے یا رجعتِ قہمیری۔

اس نظر سے دیکھنے پر یہ چاروں افسانہ نگار اور ان کی طرز کے دوسرے پیردکار متنازعہ فیہ قلم کار نظر آتے ہیں۔ انھوں نے اپنے نکتہ چینیوں کے لئے ہی نہیں بلکہ مدافعوں کے لیے بھی چند مسائل پیدا کیے ہیں۔ ہمیں ان مسائل پر غور کرنا ہے۔

پہلا سوال تو یہ ہے کہ کیا ان کا افسانہ علامتی یا تجریدی ہے؟ دوسرا سوال یہ ہے کہ ان افسانوں کا اسلوب نیا اور اجتہادی ہے تو اس کی امتیازی خصوصیات کیا ہیں؟ اور تیسرا سوال یہ کہ ان اجتہادات کے تخلیقی امکانات کیا ہیں۔ اور ان کے بند راستے یا IMPASSES کون سے ہیں۔؟

ان سوالات کے جوابات میں قطعیت سے اسی وقت بچا جاسکتا ہے جب ان افسانہ نگاروں کی تخلیقات کا تفصیلی جائزہ لیا جائے جس کی یہاں گنجائش نہیں لیکن ضرورت ہے اور اس کام کو میں آئندہ کے لیے اٹھا رکھتا ہوں۔ بہر حال عمومی طور پر اتنا کہا جاسکتا ہے کہ علامتی طریقہ کار کا سب سے زیادہ اور سب سے کامیاب استعمال سریندر پرکاش نے کیا ہے۔ بلراج میزا اور انور سجاد نے تجریدیت کو اپنایا اور روایتی افسانہ کے عناصر مثلاً کردار، واقعات، کہانی سے کم سے کم کام لیا، لیکن ان عناصر سے پیدا ہونے والے خلا کو انھوں نے علامتی پیکر یا بافت سے پر کرنے کی بجائے اسلوب کی غنائیت یا زیادہ موزوں الفاظ میں خطابت سے پر کیا۔ لہذا اسلوب ان کے افسانوں کی پرکھ کا بنیادی معیار ٹھہرتا ہے۔ سریندر پرکاش کا افسانہ اس معنی میں تجریدی نہیں ہے۔ ان کے افسانوں میں کردار، واقعات، کہانی اور مناظر کی دبازت اور گھنا پن ہے لیکن سب کی قلب ماہیت ہو گئی ہے۔ واقعات حقیقی دنیا کے حقائق کی علامتیں ہیں کردار بھرے پرے نہیں ہیں۔ لیکن حروف ابجد اور محض نام بھی نہیں ہیں۔ وہ اتنے ہی حقیقی ہیں جتنے خواب کی دنیا کے لوگ حقیقی ہوتے ہیں۔ مناظر بھی ہیں لیکن ان کے نقش و نگار حقیقی نہیں۔ وہ سرریلی تصویروں کی مانند ہیں۔ عجیب و غریب لیکن صاف ستھرے۔ کہانی بھی ہے لیکن نظر نہیں آتی کیونکہ ریشم کے کیڑے کی مانند وہ اپنے لعاب سے اپنے چاروں طرف علامتی ریشوں کا جال بنتی رہتی ہے۔ یہ تمام مواد خود اتنا گاڑھا ہے کہ افسانہ تجریدی نہیں بن پاتا اور اس لیے اس میں کوئی ایسا خلا پیدا نہیں ہوتا جسے پر کرنے کے لیے سریندر پرکاش کو اسلوب یا شاعرانہ خطابت کا سہارا لینا پڑے۔ لیکن یہ مواد گاڑھا ہونے کے باوجود چونکہ حقیقی دنیا کا مواد نہیں یا یوں کہیے کہ حقیقی دنیا کا ہونے کے باوجود علامتی اور سرریلی امیجری میں مبدل ہو گیا ہے۔ اس لیے افسانہ میں تجریدی افسانہ کی ایک صفت یعنی مہینی اور ہلکا پن پیدا ہو گئی ہے۔ سریندر پرکاش کے یہاں زبان کا سب سے خوبصورت اور متنوع استعمال ہوا ہے، لیکن ان کی زبان افسانہ سے الگ اپنی کوئی پہچان نہیں رکھتی۔ اس لیے انور سجاد اور بلراج میزا کی طرح اسلوب ان کا سہارا نہیں بلکہ تخلیقی تخیل کا فطری عمل ہے۔

احمد ہمیش کے یہاں بھی تجریدیت نمایاں صفت بنی کیونکہ عصری اور اپنی سوانحی زندگی کے مواد کی ان کے یہاں فراوانی ہے۔ اس مواد کو علامات میں بدلنے کی بھی ان کے یہاں کوئی خاص کوشش نہیں۔ سوائے گبرولا کے جو بڑی حد تک علامتی افسانہ ہے دوسرے افسانوں میں زیادہ تر استعاروں اور تمثیلوں سے کام نکالا گیا ہے۔ ان کے افسانوں کا زیادہ تر مواد صحافتی ہے۔ اس مواد کو نہ تو علامت سنبھالتی ہے نہ استعارے، بلکہ ان کا اسلوب سنبھالتا ہے جو شاعرانہ اور خطیبانہ بنے بغیر اپنی ایک نثری صلابت رکھتا ہے جو شعریت اور خطابت کے انکار سے نہیں بلکہ ان پر قابو پانے کا نتیجہ ہے۔ آپ غور سے دیکھیں گے تو احمد ہمیش کا اسلوب نیا اور منفرد ہے لیکن حقیقت پسند افسانہ کی زبان اور اسلوب کا ہی ایک روپ ہے۔ بڑا اجتہاد اس طرح روایت کی ایک کڑی بنتا ہے۔

کیا یہی باتیں ہم بلراج میزا اور انور سجاد کے اسالیب کے متعلق کہہ سکتے ہیں؟..... میرا جواب نفی میں ہے۔ دونوں کے اسالیب کی امتیازی خصوصیت شعری خطابت ہے۔ بے شک دونوں ذہین فنکار ہیں اس لیے وہ عام لکھنے والوں کی طرح اپنے اسلوب کو شاعرانہ پن اور مدھر کیف آوری اور جذباتیت کا شکار ہونے نہیں دیتے۔ نہ ہی ادب لطیف کی رومانیت سے اپنے اسلوب کو لچلچلا اور نرم آہنگ بناتے ہیں اس اسلوب کا اپنا ایک کرارا حسن ہے جو نثر کا آہنگ اور صلابت لیے ہوئے ہے۔ اس کے باوجود اس اسلوب سے وہ کام نہیں لیے جاسکتے جو نثر خصوصاً فکشن کی نثر کرتی آئی ہے۔ شعریت اور خطابت دونوں مل کر اس اسلوب کے فکشن کو محدود بناتے ہیں۔ ان حدود کا تقاضا ہے کہ اسلوب کا لب و لہجہ بلند آہنگی کی ایک خاص TONE کو نباہتا رہے اس کا درجہ حرارت ایک خاص نشان سے بڑھنے یا گرنے نہ پائے۔ لہذا لب و لہجہ کا وہ اتار چڑھاؤ جو فکشن کی زبان کو لچک دار بناتا ہے اور بیانیہ کو وہ کشادگی عطا کرتا ہے کہ براہ راست بیان، یا برہنہ بیان سے لے کر تہہ دار اور غنائی بیان تک کے وسائل اس میں سما جاتے ہیں، اس اسلوب میں ممکن نہیں۔ اس اسلوب کے لیے ضروری ہے کہ وحدت تاثر کا پورا بار اپنے آہنگ کے کندھوں پر اٹھائے۔ فطری طور پر اسلوب افسانے سے اس تمام مواد کو خارج کرتا ہے جو اس کے وحدت تاثر کو مجروح کرے یا پانی پیش کش کے لیے بلند آہنگی کے مقام سے نیچے اترنے پر مجبور کرے اور سامنے کی یا گری پڑی چیزوں کے بیان کے غیر شاعرانہ اور غیر خطیبانہ کام کرنے کا تقاضا کرے۔

یہاں یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ شعریت یا خطابت نثری اسلوب کی تحدید ہے۔ بڑا نثری اسلوب کھر دے پن سے لے کر غنائیت تک کو اپنے دامن میں سمیٹتا ہے۔ مو پاساں کے اسلوب کی مانند فکشن کا وہی اسلوب گراں قدر ہوتا ہے جو گھر کی موری سے لے کر چاندنی رات تک کے بیان پر قادر ہوتا ہے۔ فکشن نے اپنے ارتقا کے دوران جن رنگارنگ اسالیب کو پروان چڑھایا ہے ان کے جن سوچے سمجھے استرداد میں نہیں بلکہ صحیح اور مناسب استعمال میں فنکارانہ دانشمندی رہی ہوئی ہے۔ انور سجاد اور بلراج میزا نے اسلوب ہی وہ پروان چڑھایا جس کے تخلیقی امکانات محدود تھے۔ انتظار حسین کے یہاں تو خیر بہت ہی رنگارنگی ہے، لیکن سریندر پرکاش کے یہاں بھی جن کا افسانہ یک رنگی اور یکسانیت کی خندوق پر ڈولتا نظر آتا ہے، یہ بات دیکھی جاسکتی ہے کہ انھوں نے بھی اپنے لیے بہت سے دروازے کھلے رکھے ہیں۔ ”بازگوئی“ اور ”بھوکا“ اس کا ثبوت ہیں۔ افسانوی عناصر کے اخراج

کے بعد افسانہ میں جو چینل میدان کی کیفیت پیدا ہوتی ہے اس میں یا تو علامتوں کے خیمے گاڑے جاسکتے ہیں، یا چشمہ شعور کے جھرنوں سے اُسے سیراب کیا جاسکتا ہے، یا شعور کی آنکھ کے مشاہدات کی امیجری سے اُسے تصویروں کا نگار خانہ بنایا جاسکتا ہے۔ یہ وہ طریقہ کار ہیں جن کے ذریعہ حسی تجربات افسانہ میں داخل ہو کر تجریدیت کو گوارا بناتے ہیں۔ ان کی جگہ جب چینل میدان میں زبان کا جال بکھرا ہوا اور استعاروں کے بگولوں کے سوا اور کوئی ذی نفس اور ذی روح شے موجود نہ ہو تو پھر تجریدیت اپنا جواز کھودیتی ہے۔ کیونکہ افسانہ کا کوئی بھی فارم ہو وہ کبھی اس دریچہ کی صورت اختیار نہیں کرتا جو اسلوب کے درشن دینے کے کام آئے، افسانوی عناصر کا نظام جمہوری ہے اور اسلوب ”افسانہ پناہ“ نہیں کہ دوسرے عناصر صرف اس کے پُر جلال جلوے کے لیے ادنا خدمات انجام دیتے رہیں۔

اگر جدید افسانہ کا کوئی ڈائیلاگ ہے تو یہی اسلوب پرستی ہے۔ جدید افسانہ نگاروں کے پاس اسلوب کے سوا کچھ نہیں اور محض اسلوب کے زور پر افسانے نہیں لکھے جاسکتے۔ یہاں اسلوب کا لفظ بھی مناسب نہیں کیونکہ اسلوب بہت ہی نایاب چیز ہے اس سبب سے کہ صاحب اسلوب اس سے بھی نایاب تر چیز ہے اور ہزاروں میں ایک پیدا ہوتا ہے۔ اچھی تحریر دلکش تحریر خوبصورت تحریر، شستہ، شایستہ اور رواں تحریر فن تحریر پر دسترس کا نتیجہ ہے جو محنت لگن اور مشاقی سے حاصل ہو سکتی ہے۔ لیکن اسلوب ان سے ماوراء شے دیگر ہے جس کا تعلق منفرد شخصیت اور بے مثال تخلیقی تخیل سے ہے۔ اسی لئے افسانہ نگار عام طور پر اسلوب کی فکر میں نقادوں کی طرح ہلکان نہیں ہوتا۔ البتہ زبان پر مکمل دسترس حاصل کرنے، تحریر کو دل نشین بنانے اور وسائل اظہار کو زیر نگین لانے پر اپنی تمام قوت صرف کرتا ہے۔ وہ افسانہ کی کامیابی کا تمام بار زبان اور اسلوب پر نہیں ڈالتا گو وہ ان کی ذمہ داریوں کو اچھی طرح سمجھتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ افسانے کے دوسرے عناصر بھی افسانے کی کامیابی میں برابری کا عطیہ پیش کرتے ہیں اور ان کے ساتھ بھی برابری کا فنکارانہ برتاؤ افسانہ نگار کی ذمہ داری ہے۔ ڈرامے کی ہی مثال لیجیے۔ ہر زبان میں ایسے سیکڑوں ڈرامے مل جائیں گے جو خوبصورت شاعرانہ زبان کے زور پر لکھے گئے ہیں۔ دوسرے ڈرامائی عناصر کے فقدان کے سبب اُن کا مقام اب قعر فراموش گاری ہے۔

پھر ہمیں یہ بھی سمجھنا چاہئے کہ فکشن کی دنیا اسی لیے بے کراں ہے کہ زندگی بے کراں ہے اور تخیل کی ایجادی قوتیں لامتناہی۔ کیا محض اسلوب اتنی نیرنگیوں کا حامل ہو سکتا ہے؟ کیا اس میں اتنی طاقت ہے کہ وہ تنہا کرشموں کے ڈھیر لگاتا رہے؟ فن کار کو چاہیے کہ وہ ایسا وسیلہ اظہار اختیار کرے۔ جو زندگی کے تجربات اور تخیل کی ایجادات کے لیے قدغن ثابت نہ ہو۔ اُسے چاہیے کہ وہ زندگی اور تخیل کو بھی اس کے کام میں ہاتھ بٹانے دے۔ فکشن کا آدھا کام تو خود زندگی اپنے سر لیتی ہے۔ کیا اسلوب کے زور پر اتنی کہانیاں لکھی جاسکتی ہیں۔ جتنی زندگی کے تجربات اور تخیل کی ایجادات کے ذریعہ ممکن ہیں؟ جدید افسانہ نگاروں کی سب سے بڑی مصیبت تو یہی ہے کہ انھیں کہانیاں سوچتی ہی نہیں کیونکہ ان کی نظر زندگی پر نہیں صرف اپنے اسلوب کی عشوہ فروشیوں پر ہے۔ پریم چند نے تین سو کے لگ بھگ کہانیاں لکھیں۔ ان میں بے شمار کردار، واقعات، مناظر، اور پچوئیشن ہیں جو نتیجہ ہیں تجربات، مشاہدات، اور تخلیقی تخیل کی ایجادوں کا۔ جدید افسانہ نگار کی نصف درجن کہانیوں میں نہ واقعات ہیں نہ کردار اور ہیں بھی تو سب

ایک جیسے، محض خیالی پر چھائیاں۔ دنیا کا کوئی اسلوب تخیل کے اس عبرتناک بحر کی تلافی نہیں کر سکتا۔ آخر بلراج میزرا دس افسانے لکھنے کے بعد آج دس سال سے خاموش ہیں۔ یہ بات تو انور سجاد کے پرستار باقر مہدی بھی قبول کر رہے ہیں کہ ان پر اب تھکن طاری ہو چکی ہے۔ ان کی طرز کے نقال دوسرے افسانہ نگاروں کا حال ان سے بھی زیادہ خراب ہے۔ ارد گرد کی دنیا ان کے کام کی نہیں رہی لہذا ان کی آنکھ مشاہدات سے محروم ہے۔ مشاہدات اور تجربات نہیں تو تخیل انھیں کہانیوں میں بھی نہیں بدل سکتا۔ لہذا ذہن کہانیوں سے تہی ہے۔ ذہن داستان طرازی بھی نہیں کر سکتا کیونکہ رومان اور داستان کے لیے اساطیر اور تاریخ کا جو سرمایہ چاہیے وہ بھی ان کے پاس نہیں۔ اسطوری تخیل علامتی تخیل ہی کی مانند ایک نایاب چیز ہے۔ وہ زبان جو داستان اور حقیقت پسند فکشن میں گرد و پیش کی تمام کائنات کا احاطہ کرتی تھی، اب سٹ سٹا کر بہت ہی کم جگہ اور کم وقت میں اپنی جلوہ ریزی کرنے پر مجبور ہے۔ اس کی حالت اس فحشہ کی سی ہے جسے تنگ کھڑکی میں سے گذرتے راہی پر اپنی جو بن کی بہاریں دکھانی ہیں۔ اشارے ہیں لیکن ایک ہی قسم کے، کھلے ہوئے، برملا معنی کے بند بکا کھولتے ہوئے۔ حقیقت پسند فکشن میں زبان ایسی عشوہ فروشیوں پر مجبور نہیں۔ کیونکہ وہ بالانشین نہیں۔ اس کا حسن گھر کے کام کاج میں مصروف ایک گزہستن کا حسن ہے کہ چو لھے میں آگ جلاتی ہے تو چہرہ آگ کی طرح دہکنے لگتا ہے، پودوں کو پانی پلاتی ہے تو سرسبز و شاداب ہو جاتا ہے۔ بچوں سے کھیلتی ہے تو کلکاریاں کرتی اور کھنکتی ہے، ساس سے جھگڑا ہوتا ہے تو اداس اور مضطرب ہو جاتی ہے۔ رات کے سنائوں میں دبے پاؤں چلتی ہے تو ریشمی کپڑوں میں سرسراہٹ ہوتی ہے زنجیر کھولتی ہے تو چوڑی کھنکتی ہے، اور سچ پر مچلتی ہے تو چولی مسکتی ہے۔ یہ رنگارنگی جدید افسانہ کی زبان کا مقدر نہیں کہ وہ مومنہ تو سفید و پٹہ اور سسے پات دار آواز میں قبر کے عذابوں، آنے والے دنوں کی ہولناکیوں اور ان بستیوں کا ذکر کرتی رہتی ہے جن پر عذاب خداوندی کا نزول ہوتا ہے۔ موت میت تیجے اور چہلم کے علاوہ اس کی لرزتی کانپتی آواز کو کون سننا پسند کرے گا۔ جدید افسانہ نگار نے زبان کو گزہستن بنانے کی بجائے اُسے مُلا فی بنا کر اس کے ساتھ اچھا سلوک نہیں کیا۔ زبان کا روپ اس کے کام میں ہی جھلکتا ہے۔ اس کا شباب کھلے کھیت کی دھوپ میں عرق آلود ہوتا ہے۔ پگھلت پڑھلت ہوئے پھول کی طرح لہراتا ہے، آنگن کی ٹھنڈی چھانوں میں رسمساتا ہے اور کوٹھے پر کپڑے سکھوتے ہوئے متمتات ہے۔ دراصل زبان کو ہم نے اس کا کام کرنے ہی نہیں دیا۔ سنگھار دان کے سامنے بٹھا دیا تو وہ بنتی رہی۔ جدید تنقید نے افسانے اور زبان کی ایسی تفریق کی ہے کہ لگتا ہے زبان بناوٹ سنگھار کے دلھن کی طرح بیٹھی ہے اور ربا افسانہ تو دولہا کی کوئی اہمیت نہیں، لنگڑا، لہجہ، کبڑا، کھانسا، کھنکھاتا باہر کھات پر بیٹھا بیڑی پی رہا ہے۔ یہ تو مجبوری ہے کہ اس حسینہ کی شادی اس بد صورت نکھٹو سے کر رہے ہیں۔ مجبوری اس لیے کہ دلھن بننے کے لیے بھی شادی کرنا تو ضروری ہے۔ گویا افسانہ تو محض ایک بہانہ ہے زبان کو سنوارنے کا۔ دھان پان تجریدی افسانہ بھی چل جائے گا کیونکہ اصل چیز تو زبان کا سولہ سنگھار ہے۔

اور یہی جدید افسانہ کا المیہ ہے کہ وہ حسن ذاتی اور سنگھار میں فرق نہ کرے گا۔ برسات میں بھیگے ہوئے اور دھوپ میں متمتاتے چہرے کے حسن کو اس کی آنکھیں دیکھ نہ سکیں کیونکہ وہ خوگر تھیں وقت آرائش آئینہ میں اُسے

دیکھنے کی۔ افسانہ نگار نے کہانی کو اپنا کام کرنے نہ دیا، تخیل کو کام کرنے نہ دیا، زبان کو کام کرنے نہ دیا۔ وہ اس نکتہ کو ہی بھول بیٹھا کہ عظیم تخلیقی قوتوں ادب آرٹ کی توانا روایتوں، اور تخیل کی لا انتہا طاقتوں کے ہاتھ میں فنکار ایک ایسا ANTENA ہے جو تخلیق کی برقی لہروں کو جھیلتا ہے اور انھیں ایک نئی ترتیب، نیارنگ و آہنگ اور نیاروپ دے کر منفرد فن پاروں کی صورت میں لوٹا دیتا ہے۔ اس نے تخلیق کا پورا بار اسلوب پر ڈال دیا حالانکہ اسلوب اس حقیقت یا تجربہ سے جس کا وہ بیان ہے الگ کوئی چیز نہیں، اور تجربات کے دروازے اس نے اپنے آپ پر بند کر لیے۔

آپ دیکھیں گے کہ بڑے افسانہ نگاروں میں سے بھی جب نقاد کو خوبصورت اور دل نشین اسالیب کے نمونے پیش کرنے ہوتے ہیں تو اسے ایسے اقتباسات مشکل ہی سے ملتے ہیں جو فی نفسہ زبان و اسلوب کے تراشے ہوں اور جنھیں سیاق و سباق سے الگ کر کے آزادانہ طور پر نثری نظم، یا ادب پارے یا قلم قتلے یا جواہر ریزے کے پڑھا جائے اور لطف اندوز ہوا جائے۔ اور تو اور فلا بیر، مارسل پروست، ڈکنس جین آسٹن اور ورجینیا ولف کے اسالیب پر لکھی گئی تنقیدوں میں بھی ایسے اقتباسات، واقعات، کرداروں اور دوسرے افسانوں حقائق میں اس قدر ڈوبے ہوئے ہیں کہ زبان کو جو کچھ وہ بیان کر رہی ہے اس سے الگ کرنا مشکل ہو جاتا ہے اور اسی لیے ان اقتباسات کو پڑھتے وقت ہمیں کوفت سی ہوتی ہے کہ آگے پیچھے کا ہمیں کچھ علم نہیں ہوتا اور اگر ناول ہم نے پڑھے بھی ہیں تو ان کی تمام تفصیلات ذہن میں نقش نہیں ہوتیں۔ فکشن کے مقابلہ میں شاعری کی تنقید اس معاملہ میں خوش نصیب ہے کہ اس میں شاعری سے جو بھی مثال دی جاتی ہے وہ فی نفسہ مکمل، خود کفیل، آزاد اور خوبصورت ہوتی ہے۔ جس حسن کا تنقید ذکر کرنا چاہتی ہے وہ شعر یا بند یا ستارائیں سیاق و سباق اور موضوع اور مواد سے الگ مکمل طور پر موجود ہوتا ہے۔ شاعری کا یہ وصف اس کی تجریدیت کا نتیجہ ہے۔ اسی لیے زبان و بیان کی تنقید کا جو لطف شاعری میں ہے وہ ناول اور افسانے میں نہیں۔ شاعری کی تنقید میں صنعت گری کے اوق ٹیکنیکل مباحث بھی لطف انگیز ہوتے ہیں جب کہ فکشن میں تکنک اور زبان و بیان کے مباحث سے صرف مرتاضان ادب ہی لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ وہ اتنے پھیلے ہوئے ہوتے ہیں، اتنے طویل اقتباسات سے مملو ہوتے ہیں اور ناولوں کی اتنی فراموش شدہ تفصیل پر مبنی ہوتے ہیں کہ اکثر کسی بھی ناول نگار پر نئی کتاب پڑھنے کے لیے از سر نو اس کی ناولوں کا پڑھنا ضروری ہو جاتا ہے۔ جب کہ مثلاً میر پر کوئی بھی کتاب آئے۔ اس کلیات میر کا کھنگالنا ضروری نہیں۔ ان حدود کے سبب فکشن کی تنقید اسی وقت دلچسپ بنتی ہے جب وہ فنی نکات کے ساتھ ساتھ فلسفیانہ، نفسیاتی اخلاقی اور سماجی مسائل سے بھی آنکھیں چار کرتی ہے کیونکہ شاعری کے مقابلہ میں فکشن میں انسان کے نفسیاتی اخلاقی اور سماجی مسائل کا زیادہ واشگاف اور پہلو دار اظہار ہوتا ہے۔ اسی لیے ناول کا لکھنا اور پڑھنا ایک معنی میں ذہن کی فلسفیانہ سرگرمی سے عبارت ہے۔

حاصل بحث یہ کہ جدید افسانہ میں جو اسلوبی تراشے ملتے ہیں عام طور پر فکشن کا اسلوب ان کا روادار نہیں ہوتا۔ اسلوب کا پورا حسن اس مواد سے الگ نہیں کیا جاسکتا جسے فنکارانہ نظم و ضبط عطا کرنے کے لیے زبان کو متنوع

وصائل اظہار کا سلیقہ مندانہ استعمال کرنا پڑتا ہے۔ جدید افسانہ تجریدیت کے ذریعہ یہ اسلوبی حسن پیدا کرنا چاہتا ہے۔ پیدا کر پاتا ہے یا نہیں کر پاتا یہ الگ بحث ہے۔ لیکن تمام افسانوی آرٹ اور تخلیق کی پیچیدہ مشیزی کی قیمت پر ایسی اسلوب پرستی فی نفسہ اتنا بڑا گھائے کا سودا ہے کہ اگر افسانہ نگار کے سر پر نثری شاعری کا تاج بھی رکھ دیا جائے تب بھی اس کی تلافی ممکن نہیں۔

بلراج میزاکا یہ اقتباس دیکھیے :-

”اجنبی زمین، اجنبی آسمان، سب کچھ اجنبی
دل کی دھڑکن اجنبی، تاحہ نظر بکھرے ہوئے رنگ اجنبی۔
پھول اجنبی اور بے نام پیڑ بے نام اور اجنبی

آسمان صاف شفاف ڈھلا ہوا۔ نیلا گہرا اور اونچا، دور بہت دور راکھ کی رنگت سی پہاڑی پر جھکا ہوا
پہاڑی راکھ سارنگ، بھوت پریت سا انگ، سوئی ہوئی محو خواب زمین پر دراز
زمین تاحہ نظر، نظر کے ہر زاویے کی حد میں، انگنت رنگوں کے ملبوس میں سبز لکیریں
پیلے دائرے، گلابی تگونیوں، کالے لال سفید بینگنی نکلتے

پو جا کے رنگ

(میرا نام میزا ہے)

یہ اقتباس نظم کے مماثل ہے۔ لکھا بھی نظم کی طرح ہی گیا ہے۔ پڑھا بھی نظم کی طرح ہی جاتا ہے لیکن بطور نظم کے اس کی قیمت کیا ہے؟۔۔۔۔۔ بطور اسلوبی تراشے کے، اگر میں نے اسے نثر کے اعلا ترین نمونوں میں شمار کر بھی لیا تو اس سے کیا؟ زیادہ سے زیادہ وہ نثر پاروں کے انتخاب میں جگہ پائے گا۔ لیکن میزا کا منصب افسانہ نگاری ہے۔ کیا یہ یا اس نوع کے دوسرے نثری میزا کو افسانہ نگاروں کی صف میں جگہ دیں گے؟ کیا یہ تراشا اس افسانے کے لیے جس کا نام ”میرا نام میزا ہے۔“ دم عیسیٰ ثابت ہوتا ہے؟۔ اس تراشے کے باوجود افسانہ بے جان رہتا ہے تو دم عیسیٰ کی قیمت ہوا کی ایک پھونک سے زیادہ نہیں۔

یہ اقتباس جدید افسانہ کی OPACITY کا نمونہ ہے۔ اس سے پہلے کہ جدیدیت کا کوئی علم بردار مجھ پر طنز کرے کہ منظر دیکھنے کا شوق ہو تو ٹکٹ کٹا کر کشمیر جاؤ، مجھے کہنے دیجیے کہ کسی بھی جدید افسانہ نگار سے میں منظر نگاری کی کوئی توقع نہیں رکھتا۔ یہ ان کے بس کا روگ نہیں۔ مناظر فطرت پر تخیل کی کمند پھینکنے والے فطرت نگار ہوتے ہیں، اسلوب پرست نہیں ہوتے۔ پوری فطرت اور پوری کائنات جدید افسانہ نگاروں کے لیے محض الفاظ کا جھمبیا ہے۔ وہ مناظر فطرت کے بیان میں بھی فطرت کی دھڑکن کو نہیں، لفظوں کے آہنگ کو سننا چاہتے ہیں۔ میزا کے قلم قتلے میں ایک چمکدار امیج نہیں جو ابھر کر سامنے آتا ہو۔ رنگ ہیں لیکن الفاظ کی پٹیوں میں بند ہیں، بکھرتے نہیں۔ شعر و نثر میں محض رنگوں کے نام لینے سے رنگ نہیں بکھرتے، بلکہ جب کوئی امیج کوئی استعارہ رنگ کے فشار سے پھٹتا ہے تو شعر گلزار بنتا ہے۔ اور اہمیت انہی معمولی لفظوں کی ہوتی ہے جو شعری تراکیب میں بند امیج کو داغلتے ہیں۔

چمن آتش گل سے دہکا ہوا

یہاں اہم الفاظ ”دہکا ہوا“ ہیں جو نہ ہوتے تو آتش گل کا استعارہ امیج نہ بنتا۔ یہ زبان کے گر نہیں ہیں۔ بلکہ تخیل کے کرشمے ہیں۔ پریم چند، کرشن چندر، بیدی، منٹو، عصمت، غلام عباس نثر میں یہ کرشمے دکھا چکے جدید افسانہ نگاروں کے پاس سوائے لفظوں کے چھناکوں کے دھرا کیا ہے۔

ڈکنس، فلا بیر، پائزاف، لارنس، بارڈی، نیبا کوف اور پاسترناک کے غروب آفتاب اور طلوع آفتاب بہار و خزاں اور برف باری کے عظیم کنواس کا یہاں ذکر بے معنی ہے۔ مجھے تو جدید افسانہ میں چھوٹے چھوٹے امیجز بھی نہیں ملتے جن کے بغیر زبان حواس کو بیدار کرنے کا اپنا تخلیقی فریضہ بھی انجام نہیں دے سکتی۔ یہ رومانی نثر بھی نہیں جو داخلی جذبہ سے خارجی منظر کو رنگ آمیز کرتی ہے۔ لیکن اسے دھندلا نہیں کرتی۔ میزاکا منظر اگر داخلی کیفیت کا معروض ہے تو کوئی بتائے کہ داخلی کیفیت کی نوعیت کیا ہے؟ اور منظر میں چونکہ صفات کا استعمال کثرت سے ہوا ہے تو منظر اب گرے کی معروضی یا غیر استعاراتی حقیقت نگاری کی شکل بھی نہیں رکھتا

بلراج میزاکا آہنگ کے لیے قافیوں کا سہارا لیتے ہیں۔ ”راکھ کا رنگ، بھوت پریت سا رنگ۔“ ”تہائی پریشاں“ اسی لہرزاں، جو شاعرانہ ہتھ کندھے ہیں اور ان سے نثری شاعری نہیں بنتی، صرف شاعری کا آہنگ اور القباس پیدا ہوتا ہے۔ نثری اسلوب کو اس قدر مہین، حساس، اور کانپتا ہوا بنانا کہ برگ گل پر قطرہ شبنم کے گرنے کی کیفیت تک کو اپنے لطیف آہنگ میں سمو سکے بڑے خلاق ذہن کا کارنامہ ہے اور اردو میں صرف کرشن چندر اپنے بہترین تخلیقی لمحات میں ان نرم و نازک فضاؤں میں سانس لیتے نظر آتے ہیں۔

لیکن حیرت کی بات یہ ہے کہ جدید افسانہ کرشن چندر کے اسلوب سے انحراف اور منٹو کے اسلوب کی باز یافت کا دعوا کرتا ہے، اور یہ دونوں دہمے غلط ہیں۔ کرشن چندر اور منٹو دونوں کے یہاں سماجی اور انسانی مواد کی فراوانی ہے جو ایک کے یہاں رومانی اور دوسرے کے یہاں حقیقت پسندانہ اسلوب کو غذا فراہم کرتا ہے۔ تجریدیت تو اس مواد کے انکار ہی سے پیدا ہوتی ہے۔ اس صورت میں اسلوب کا واحد سرچشمہ فنکار کا احساس رہ جاتا ہے۔ بے شک احساس بھی اپنے اظہار کے لیے معروضی تلازموں کا مرہون بنتا ہے لیکن جدید افسانہ میں یہ معروضی تلازمے جیسا کہ ہونا چاہیے علامتوں، اساطیر یا ایسے واقعات جو استعارے ہوں کی صورت میں سامنے نہیں آئے بلکہ تمثیلات، حکایات یا نثر و استعاروں کی شکل اختیار کرتے ہیں اور تمثیل، حکایت، اور نثر و استعارہ بیانیہ کو حقیقت اور واقعہ میں پیوست ہونے نہیں دیتے اور نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ بیانیہ اس شعریت سے محروم رہ جاتا ہے جو حقیقت اور واقعہ کے اندر ان کو احساس کی آنچ عطا کرنے سے پیدا ہوتی ہے اور بیانیہ صرف شاعرانہ پن کی چاشنی پیدا کر پاتا ہے جو زبان کے ساتھ سٹھی شاعرانہ سلوک کرنے کا نتیجہ ہے۔ بلراج میزاکا کے مندرجہ ذیل اقتباس میں مجھے زبان کے ساتھ شاعرانہ برتاؤ کا ٹکس ہی نظر آتا ہے اور شعریت کی وہ آنچ محسوس نہیں ہوتی جو غیر شاعرانہ الفاظ تک کو دہکا کر سلگتے انکار سے کا حسن عطا کرتی ہے۔

”میلے میلے سے مٹی مٹی سے سمندر کی لہروں کے لب پراف کا نغمہ تھا، اور اس کی ران پر ہاتھ

برابر کھلا گھاؤ۔۔۔۔۔ لہریں زیر لب گنگنائی کنارے جانب بڑھتیں، اس کی کمر کے گرد دم بھر کو

بازو پلٹتیں اور لوٹ جاتیں، اور وہ کہ آلتی پالتی مارے بیٹھا تھا، ران کے کھلے گھاؤ کی جانب دیکھتا جہاں چلو بھر میلا سا، مٹی مٹی سا پانی تھا۔“

(پورٹریٹ ان بلیک اینڈ بلڈ)

اس اقتباس میں اگر کسی جملے میں شاعرانہ شدت ہے تو ”ران پر ہاتھ برابر گھاؤ“ میں ہے۔ باقی تمام جملے شاعرانہ پن کا شکار ہیں۔ میلے میلے اور مٹی مٹی کی تکرار سے شاعرانہ آہنگ پیدا کرنے کا کام لیا گیا ہے، محاکات یا ایچ پیدا کرنے کا نہیں جو شعریت کی جان ہے۔ ”لہروں کے لب پر اف کا نغمہ“۔ برا نہیں لیکن رسمیدہ استعارہ ہے اسی سبب سے لہروں کا زیر لب گنگنا ناکلی شے بن جاتا ہے۔ لہروں کا کنارے جانب بڑھنا، کمر کے گرد دم بھر کو بازو پلٹنا، اور لوٹ جانا، بیان واقعہ کے رسمیدہ انداز سے بلند ہو کر اسلوب نگارش کا حسن پیدا نہیں کرتا۔ چونکہ چوٹیشن واضح نہیں اس لیے یہ بھی ظاہر نہیں کہ ران پر ہاتھ برابر کھلا گھاؤ ہونے کے باوجود اس کا آلتی پالتی مارے بیٹھنا، یعنی بیٹھنے کی ادا کون سی کیفیت کی ترجمان ہے، اس لیے آلتی پالتی کا لفظ اگر غیر ضروری نہیں تو ناگزیر بھی معلوم نہیں ہوتا۔ اگر لہروں کی مناسبت سے دم بھر کو بازو پلٹنا ان امیجسٹ اور کتابی زبان ہے تو پانی کی مناسبت سے چلو بھر کا محاورہ رسمیدہ اور کتابی زبان کے جبر اور تخیلی زبان کے عجز کی نشان دہی کرتا ہے۔

شمیم حنفی لکھتے ہیں۔ ”وہ (منیرا) اپنے قلم سے جو پورٹریٹ بنانے کے جتن کرتا ہے اس کے وسائل سیاہی بھی فراہم کرتی ہے اور لہو بھی۔“ میرا کہنا صرف یہ ہے کہ اگر سیاہی اور لہو کی بجائے بولتے لفظوں اور ٹھوس امیجری کا استعمال کیا ہوتا تو پورٹریٹ زیادہ کامیاب ہوتا۔

”گفتگو کا ایک طور خاموشی بھی ہے۔ سو منیرا بھی اپنے جملوں کی بے ساختہ غیر استدلالی ترتیب اور

مروجہ لسانی تلازمات سے گریزاں الفاظ کے درمیانی وقفوں میں اظہار کا جو بھر بھرتا ہے۔“

میں یہ نہیں کہتا کہ شمیم حنفی کی بات بے معنی ہے لیکن ایسی باتیں معنی خیز اسی وقت بنتی ہیں جب وہ اسلوب کے جزر سے تجزیہ کے بعد یہ نکتہ واضح کرتی ہوں کہ الفاظ کے درمیانی وقفوں میں اظہار کا جو بھر کیسے پیدا ہوتا ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ رمز و کنایہ کی صفت ہی کو شمیم حنفی پیچیدہ لسانی تراکیب کے ذریعہ بیان کر رہے ہوں؟ اس میں شک نہیں کہ ”گفتگو کا ایک طور خاموشی بھی ہے اور اس تصور کے تحت ناول میں صفحات کو رے بھی چھوڑے جاسکتے ہیں اور چھوڑے گئے ہیں لیکن یہ تجربہ آپ ایک بار کر سکتے ہیں، بار بار نہیں کر سکتے، اور اسی لیے ایسا تجربہ انکل کی سطح سے بلند ہو کر اسلوب کی سطح میں داخل نہیں ہوتا کیونکہ اسلوب کی صفت ہی یہ ہے کہ ایک مخصوص رنگ میں پابند رہنے کے باوجود اس میں ہزار رنگ کیفیات پیدا کی جاسکتی ہیں۔ خاموشی کا اپنا بھی ایک سنگیت ہے۔ لیکن سنگیت کار کے پاس آدمی خاموشی کا سنگیت سننے نہیں جاتا۔ کنسرٹ میں جان کیس کی طرح آپ سازوں کو خاموش کر کے ریمک کی آوازوں کا سنگیت ایک بار سن سکتے ہیں، کیونکہ ترنگ ترنگ ہی ہوتی ہے، تخلیق نہیں اور نہ ہی تخلیق کا نعم البدل اور اسی لیے اس کی کوئی جمالیات نہیں ہوتی۔

شمیم حنفی لکھتے ہیں:-

”اس کا مقصود بیان واقعہ نہیں ہوتا۔ واقعہ اگر کچھ ہوتا بھی ہے تو صورتِ حال کی شکل نہیں۔ بالواسطہ اظہار کی یہ جہت چیخوف کے اس معروف طریقہ کار کی یاد دلاتی ہے۔ اگر اسے پورے چاند کی رات کا بیان کرنا ہوتا تھا تو وہ چاند کی کسی ایک کرن کو منعکس کرنے والے کانچ کے ٹکڑے کے حوالے سے اپنی بات شروع کرتا تھا۔“

شیم حنفی کا یہ بیان بہت اچھا ہے لیکن جس اسلوبی صفت کا وہ ذکر کر رہے ہیں وہ نہ چیخوف سے متخص ہے نہ بلراج منیر اسے بلکہ حقیقت پسند اسلوب کی ایک عام خصوصیت ہے۔ دنیا کے ہر بڑے فنکار کے یہاں مناظرِ فطرت یا فضا آفرینی کا بیان براہِ راست نہیں بلکہ اشیا کے حوالے ہی سے ہوتا ہے۔ خود موپاساں کا افسانہ ”چاندنی رات“ اس کی زندہ مثال ہے ہر جگہ چاندنی کو میدانوں، درختوں، پتوں، سوئے ہوئے گھروں پر جھلکا دکھایا گیا ہے۔ یہی حال میر حسن کی مثنوی میں چاندنی کے بیان کا ہے۔ براہِ راست بیان کا مطلب ہے محض الفاظ اور صفات کا جھمیلا۔ اردو زبان ہوئی تو بیگماتی محاورات چاندنی کے بیان میں کڑے سے کڑا بجاتے چلتے پھرتے نظر آئیں گے۔..... حقیقت نگاری کا ایک بڑا کارنامہ تو یہی تھا کہ شاعری اور افسانہ دونوں کو اس پر تکلف زبان کے جھمیلوں سے آزاد کیا جسے اپنی ہی حسن فردشیوں سے فرصت نہیں تھی کہ کسی چہرے کے لقوش بتاتی اور منظر کی چلتی پھرتی تصویر پیش کرتی۔ حالی کی برکھارت کی کوئی اور اہمیت نہ سہی، لیکن حالی نے اتنا تو کیا کہ نظم میں محاورات اور الفاظ کی بوچھاڑ کی بجائے پانی کو برستا بتایا۔ دھوپ کے بیان کو چیل کے انڈا چھوڑنے سے کچھ زیادہ جزر بنایا۔

کہنے کا مطلب یہ ہے کہ جدید افسانہ کے اسلوب کے متعلق ہم کوئی ایسی بات کہہ نہیں پاتے جو اس کے امتیازی وصف کو ظاہر کرے۔ یا تو ہماری باتیں تنقیدی اصطلاحات کا جھمیلا ہوتی ہیں یا لگ بھگ وہی ہوتی ہیں جو فکشن کے عام اسلوب کے متعلق کہی جا چکی ہوتی ہیں۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ جدید افسانہ استعاراتی یا علامتی اسلوب کے کوئی ایسے نادر اور اجتہادی نمونے پیش نہیں کر پاتا جن کی بنیاد پر استعاراتی اسلوب کی ایسی جمالیات تشکیل کی جاسکے جو نئے اسلوب کو پرانے اسلوب کے مقابلہ میں بہتر اور زیادہ خلا قانہ ثابت کر سکے۔ ممکن ہے اس میں ہماری تنقید کا بھی غر ہو کیونکہ فکشن کی زبان اور اسلوب کی تنقید کے صحیح طریقہ کار کو ہم پروان نہیں چڑھا سکے ہیں۔ یہاں ایک سوال یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ بالفرض اگر ہم نے اسلوبیات کے صحیح اوزار ایجاد کر بھی لیے۔ اور ان کی مدد سے یہ ثابت کر بھی دیا کہ جدید افسانہ کا اسلوب واقعی نادرہ کار ہے تو کیا اس سے یہ لازم آتا ہے کہ اس اسلوب میں لکھا گیا افسانہ ہی اچھا افسانہ قرار پاسکتا ہے اور دوسرے اسالیب اپنی قدر و قیمت کھودیتے ہیں؟۔ میں کہوں گا کہ اگر تھم ایک ہی نوعیت کی ہے تو علامتی طریقہ کار میں حسن آفرینی اور معنی آفرینی کی اتنی ہی گنجائش ہے جتنی کہ حقیقت پسندانہ طریقہ کار میں۔ دونوں طریقے اپنا جواز رکھتے ہیں کیونکہ دونوں تھم کے معنوی امکانات کو الگ الگ طریقوں سے کھنگالتے ہیں۔ حقیقت پسند افسانہ ڈرامائی امکانات کو سامنے لاتا ہے اور علامتی افسانہ تاثراتی یا شعری امکانات کو۔ اس نکتہ کو سمجھنے کے لیے بلراج منیر کے افسانے ”آخری کمپوزیشن“ پر غور کرنا ضروری ہے۔

یہ منیر کے گنتی کے اچھے افسانوں میں سے ہے اور بلاشبہ جدید افسانوں میں ایک امتیازی مقام کا مستحق

ہے۔ باقر مہدی اور محمود ہاشمی اور شمیم حنفی نے اس کی جتنی تعریف کی ہے وہ حق بجانب ہے۔ اس افسانہ کی تلک کو میں علامتی ضرور کہوں گا لیکن افسانہ کے اسلوب کو استعاراتی اسلوب نہیں کہوں، گو تھوڑے بہت استعاروں کا استعمال اس میں ہوا ہے۔ مثلاً تین دیواریں پتھر کی چوٹی لو ہے کی وغیرہ وغیرہ اس کا اسلوب ڈرامائی ہے اور سنبھلی ہوئی خطابت اسے تناو اور بھنچے ہوئے لبوں کی شدت عطا کرتی ہے۔

”اس کے لفظ چھین لو اور اسے چھوڑ دو

یہ مجھے منظور نہ تھا اور نہ ہے۔

میری خاموشی ایک لفظ ”نہیں“ تھی..... میں نے اب تک اُن گنت لفظ کھوئے تھے۔ اب میں نے پہلی بار ایک لفظ پایا تھا۔ اس کے لفظ اس کے پاس رہنے دو اور اُسے بند کر دو۔

یہ ان کی بھول تھی کہ ان لفظوں کے ساتھ میں آزاد تھا۔ قید بے معنی تھی۔ تین نگلی بچی سرد دیواریں پتھر کی۔ اور چوٹی لو ہے کی..... انھوں نے مجھے بند کر دیا۔“

(آخری کمپوزیشن)

آپ دیکھیں گے کہ یہ اسلوب استعاراتی نہیں۔ ڈرامائی اور خطیبانہ ہے اور راست گفتاری سے کام لیتا ہے۔ میں منیرا کے اس افسانہ اور اس اسلوب کی اہمیت رتی بھر بھی کم کرنا نہیں چاہتا لیکن میزا کے مذاحوں کی مانند میں اسے غیر معمولی اہمیت دینا بھی پسند نہیں کرتا۔ غیر معمولی اس معنی میں جس معنی میں مثلاً منٹو کے ”پھند نے“ یا سریندر پرکاش کے ”رونے کی آواز“ یا انتظار حسین کے ”زرد کتے“ کے اسلوب کو ہم بالکل ایک نیا تجربہ کہتے ہیں..... ایک ایسا تجربہ جو ان افسانوں سے پہلے کہیں نظر نہیں آتا اور جس کے امکان کی نشان دہی تک فکشن کا روایتی اسلوب نہیں کرتا۔ اسی لیے منیرا کے اسلوب کو ہم خطیبانہ اور ڈرامائی کہہ کر شناخت کر سکتے ہیں۔ جب کہ ”پھند نے“ کے اسلوب کی شناخت کے لیے ہمیں مناسب الفاظ تک نہیں ملتے۔

بہر حال منیرا کا افسانہ اپنی جگہ بہت اہم ہے۔ لیکن آپ دیکھیں گے کہ ”نہیں“ کے لفظ پر آدمی کے انکار کرنے کی قوت پر فرانس میں سارتر کا میوانوٹی اور ژیرودو نے کتنے زبردست ناول افسانے اور ڈرامے لکھے ہیں دور جدید کی آمرانہ استبدادیت نے اس باغی کو پیدا کیا ہے جس کے لیے لفظ ”نہیں“ اس کی آزادی اور زندگی کا اثبات ہے۔ سیاست ہی نہیں بلکہ زندگی کے ہر شعبہ میں اس لفظ ”نہیں“ میں کیسے ڈرامائی امکانات پنہاں ہیں، اور یہ ڈراما سماجی، سیاسی، اخلاقی، اور مابعد الطبعیاتی ڈامنشن رکھتا ہے۔ اکثر تو یہ تمام ڈامنشن ایک ہی ناول یا ڈرامے میں نظر آتے ہیں جیسا کہ سارتر کے ڈراموں اور دستودسکی کی ناولوں سے ظاہر ہے۔ علامتی افسانہ ان تمام ڈامنشن کا، ان تمام رنگارنگ ڈرامائی تصادمات کا نعم البدل نہیں ہو سکتا، بلکہ جیسا کہ آئرس مرڈوک نے بتایا ہے کہ علامتی افسانہ کا خدشہ ہی یہ ہے کہ زندگی کے ہر شعبہ میں ہر لمحہ وقوع پذیر ہونے والے اخلاقی اور روحانی ڈراموں سے علامتی افسانہ نبرد آزما نہیں ہو پاتا۔ عصری زندگی کے پھیلے ہوئے اس ڈرامائی تناظر کو اپنے دامن میں سمیٹنے کے لیے

رسمیہ ناول اور ڈاما اور افسانہ ہی کام آتا ہے جو اس مقصد کے لیے ضروری فنکارانہ اجتہادات روارکھتا ہے۔
 حاصل بحث یہ کہ جہاں لفظ ”نہیں“ پر منیرا نے خوبصورت علامتی افسانہ لکھا ہے وہیں اس لفظ کی فلسفیانہ معنویت پر مغرب میں بے شمار فلسفیانہ، سیاسی اور اخلاقی ڈرامے اور ناول لکھے گئے ہیں۔ ان تخلیقات میں اساطیر سے بھی کام لیا گیا ہے اور علامات سے بھی۔ لیکن اساطیر اور علامات یہاں تجریدیت کا بہانہ نہیں بنے بلکہ ان کے ذریعہ ڈرامائی پچویشن کو زیادہ سے زیادہ گہرا شدید اور معنی خیز بنایا گیا ہے۔ یہی سبب ہے کہ دستو و سکی، سارتر اور کامیو کے ہر واقعہ اور ہر کردار کی تفسیر نہایت ہی فلسفیانہ اور مفکرانہ ہوتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ منیرا کے افسانہ کی ایسی تفسیر ممکن نہیں کیونکہ اس میں ایسے ڈرامائی پچویشن نہیں جو فلسفیانہ ڈامنشن کے حامل ہوں۔ علامتی تنگ انسانی صورت حال کو تو پیش کر سکتی ہے لیکن انسانی ڈرامے کا مکمل اور بھرپور استعمال نہیں کر پاتی۔ اسی لیے علامتی اسلوب کے عروج کے زمانوں میں بھی فکشن اپنے ڈرامائی یا حقیقت پسندانہ طریقہ کار سے کبھی دست بردار نہیں ہوا۔ جدیدیت کے متوازی مخالف جدیدیت رجحانات جو حقیقت نگاری کی تائید میں تھے اسی ضرورت کے زائیدہ تھے۔

اس بحث کی مزید وضاحت کے لیے ہم انور سجاد کے افسانہ ”کونپل“ کی مثال لے سکتے ہیں۔ بے شک یہ بھی ایک اچھا افسانہ ہے اور انور سجاد کے بہترین افسانوں میں شمار ہوتا ہے۔ اس افسانہ میں جابر حکراں کی تصویر اور چھپکلی کا استعارہ لیجیے۔ چھپکلی تصویر پر چلتی ہے اور اس کی حرکت سے تصویر با آ خر ٹوٹنے والی ہے۔ یہاں استعارہ ایک صورت حال کو مکمل طور پر مغلوب کیے ہوئے ہے۔ استعارے کی انتہا صورت حال کی انتہا ہے۔ افسانہ نگار کا ذہن ایک معنی میں استعارے میں قید ہو گیا ہے۔ تصویر اور چھپکلی اس کی تخلیقی طاقت کو اپنے لیے مخصوص کر لیتے ہیں۔ اس کی زبان در بیان کی قوت بھی صرف اسی محدود دائرے میں محبوس ہو گئی ہے۔ ظاہر ہے تخلیقی تخیل کے لیے یہ جوا نگاہ کافی نہیں۔ اب تصویر کی جگہ آپ جابر حکراں کو رکھ دیجیے اور چھپکلی کے بجائے کسی باغی، یا انقلابی یا فن کار کو اس کے سامنے کر دیجیے اور دیکھیے کہ یہ صورت حال کتنے زبردست تخلیقی امکانات رکھتی ہے۔ اس صورت حال کے VARIATIONS کا تو شمار ہی نہیں کیونکہ انسان کی زندگی عبارت ہے ہر شعبہ حیات میں جبر اور اختیار کی کش مکش کا۔ ہزار باری ناول، افسانے اور ڈرامے ایسے پیش کیے جاسکتے ہیں جن میں اقتدار کے خلاف فرد کی بغاوت کی کہانی اس کے تمام انسانی اور اخلاقی ڈامنشن کے ساتھ بیان ہوئی ہے۔ ظاہر ہے ایک استعارہ اس رنگارنگی کا نعم البدل نہیں ہو سکتا۔ استعارہ خود انور سجاد کی تخلیقی قوتوں پر حصار باندھتا ہے تو دوسرے لکھنے والوں کے لیے تخلیقی سمجھاو گیار کھٹے گا۔ جب کہ فکشن اور ڈرامے کی یہ خصوصیت رہی ہے کہ ایک واقعہ کی پیش کش دوسرے لکھنے والوں کو نت نئے واقعات سمجھاتی رہتی ہے۔ اسی لیے فکشن نویسی کا عام دھیرہ یہ رہا ہے کہ وہ عموماً کسی طبع زاو خیال کی بنیاد پر نہیں لکھا جاتا بلکہ ناول کی جو مختلف اقسام رہی ہیں مثلاً نفسیاتی ناول، یا خاندانی ناول، یا جرم و سزا کا ناول، یا نوجوان کا عملی زندگی میں قدم رکھنے کا ناول وغیرہ وغیرہ ان میں سے کسی ایک قسم کو ناول نگار اپنا کر اپنا کام شروع کرتا ہے اور پھر اپنی تخلیقی صلاحیت کے مطابق اس میں طباعی کا جو ہر پیدا کرتا ہے۔ اس معنی میں میں نے کہا ہے کہ زندگی افسانہ نگار کو بہت کچھ دیتی ہے۔ جو کچھ دیتی ہے اسے استعارے میں یعنی معنی خیز علامتی واقعہ میں بدلنا بہت بڑا تخلیقی کام ہے۔ محض ایک

استعارے کی ایجاد اور استعارے کا بیان کوئی کارنامہ نہیں کہ انسان ہمیشہ استعاروں میں سوچنے کا عادی رہا ہے۔
 ”کونپل“ کا سب سے خوبصورت حصہ وہی ہے جس میں کونپل کے پھوٹنے اور ٹنڈ ہواؤں کی زد سے کونپل کو محفوظ کرنے کی بچے کی کوشش کا بیان ہے۔ لیکن یہ حصہ افسانہ کا ناگزیر جزو نہیں بنتا۔ افسانوی مواد سے فطری طور پر نہیں پھوٹتا۔ اس حصے کو افسانہ نہیں بلکہ افسانوی تکنک سنبھالے ہوئے ہے جو فوٹو گرافک ہونے کے باعث کسی بھی تصویر کو SUPER-IMPOSE کرنے میں آزاد ہے۔ اسی لیے افسانہ میں تکنک یا کرافٹ افسانوی مواد میں ملفوف نہیں بلکہ اس کی کاری گری مواد سے الگ ہماری توجہ اپنی طرف کھینچتی ہے جس سے افسانہ کی محسوس ڈزائن سطح پر ابھر آتی ہے۔ ”کونپل“ میں جابر حکمران اور چھپکلی کی تصویر، باغی پر ظلم کی تصویر اور جیل کے باہر بیٹھے ہوئے مظلوم کے اعزہ پر ظلم کے اثرات کی تصویر باہم منسلک ہیں۔ کیونکہ ایک ہی واقعہ کے مختلف پہلو ہیں۔ کونپل پھوٹنے کی تصویر کا ان واقعات سے کوئی نامیاتی ربط نہیں ہے۔ کونپل کا پھوٹنا رجائیت کا استعارہ ہے جو افسانہ کی زمین سے نہیں بلکہ افسانہ نگار کے ذہن سے پھوٹا ہے اور جسے افسانہ کا جزو بنانے میں تخیل سے زیادہ تکنک سے مدد لی گئی ہے۔ فرض کیجیے کہ افسانہ حقیقت پسند اسلوب میں لکھا گیا ہوتا۔ باغی کسان ہوتا جو اپنے اہل و عیال کے ساتھ جھونپڑے میں رہتا ہوتا۔ جاگیردار کے گرگے اس پر آئے دن ظلم گزارتے اور بالآخر ایک بھیانک رات کو اس کا خاتمہ کر دیتے۔ ایک آندھی اٹھتی اور بچہ کونپل کو بچانے کے لیے ویران کھیت کی طرف دوڑ جاتا۔ یہاں پر کونپل زمین کھیت، کسان اور بچے کے ساتھ فطری طور پر منسلک ہوتی۔ حقیقت پسند لینڈ سکیپ کا ایک ایسا جزو جو نہایت جتنا سے علامت میں بدل جاتا۔ بچہ کی آنکھ باپ پر ظلم اور گھروالوں کی بے بسی دیکھتی اور کچھ نہ سمجھ پاتی اور اس طرح صورت حال کی ہولناکی زیادہ شدید بنتی۔ افسانہ ظلم کا براہ راست بیان کرنے کی بجائے صرف ایسے اشارے کر سکتا تھا جو زیادہ روح فرسا ہوتے۔ زبان پر انگارے رکھنے کی بجائے صرف اتنا بتا دینا کافی ہوتا کہ باپ جب گھر آتا ہے تو اس کے دودانت ٹوٹے ہوئے ہوتے ہیں۔

مجھے اپنا یہ طریقہ تنقید پسند نہیں۔ میں جانتا ہوں کہ افسانہ کو لکھنے کے بہت سے طریقے ہو سکتے ہیں لیکن بہترین طریقہ وہی ہے جو دوسرے طریقوں کے امکانات مکمل طور پر ختم کر دیتا ہے۔ بابو گوپی ناتھ اور اروے کی آواز اور ”زرد کتا“۔۔۔۔۔ جس طریقہ سے لکھا گیا ہے اس کے علاوہ کوئی اور طریقہ سے ان کا لکھنا ممکن نہیں۔ لیکن ”کونپل“ پڑھتے وقت متبادل طریقے سامنے آتے ہیں کیونکہ جب مواد اور تکنک شمولیت کا شکار ہوں تو قاری کا ذہن مواد کی پیش کش کے اپنے طریقے سوچتا رہتا ہے۔ اس شمولیت کی ایک علامت تو یہ ہے کہ فوٹو گرافک تکنک کے باوجود افسانہ غیر شخصی نہیں بنتا۔ افسانہ نگار اپنے کیمرے کا نہایت چابکدستی سے استعمال کرتے ہوئے نظروں کے سامنے موجود رہتا ہے۔ کیمرے کی حرکات، اس کا زاویہ، اس کا فوکسنگ نہایت نستعلیق سرد اور دستانہ پوش باتوں کا عمل ہے۔ ہولناکی کے سامنے افسانہ نگار کی آنکھ کا۔ کیمرے کی آنکھ میں بدل جانا اور چیز ہے اور ہولناکی کا غیر جذباتی اور غیر شخصی لیکن انسانی آنکھ سے مشاہدہ کرنا دوسری چیز ہے۔ اول الذکر رویہ کلی نیکل لاتعلقی پیدا کرتا ہے جس سے ہولناکی اپنا انسانی تاثر کھو بیٹھتی ہے۔ یہ فن کاری کے بڑے نازک مقامات ہیں۔ مثلاً ظلم اور ایذا رسانی کا بیان

افسانہ نگار کیسے کرے۔ ایسے بیان کو اتنا اذیت ناک بنایا جاسکتا ہے کہ صرف مضبوط دل گردے کا آدمی ہی اسے پڑھ سکتا ہے۔ یا بیان ایذا رسانی کی جزر و تنصیلات کے باوجود اتنا کلی نیکل یا صحافیانہ ہو سکتا ہے۔ کہ قاری پر کوئی تاثر نہ چھوڑے۔ ہر دو طریقے ناقص ہیں۔ بڑا آرٹ معمولی سے اشاروں کے ذریعہ بڑے اثرات پیدا کرتا ہے۔ ”گرہن“ میں ہولی کے منہ پر ایک تماچا پڑتا ہے اور قاری کا دل دہل اٹھتا ہے منٹواپنے افسانہ کے اخیر میں صرف اتنا اشارہ کرتا ہے کہ تین شخص ڈھانٹا باندھے ہوئے خان بہادر کے گھر کا خاتمہ کرنے کے لیے آئے اور افسانہ ختم ہو جاتا ہے لیکن قاری دہل اٹھتا ہے کہ نہ جانے خان بہادر ان کی جوان لڑکی اور چھوٹے لڑکے پر کیا کیا ہتی ہوگی۔ سارتر اپنے ایک افسانہ میں جیل کی کوٹھری میں موت کا انتظار کرتے ہوئے چند لوگوں کا بیان کرتا ہے۔ ایک نو جوان باتیں کرتا ہے اور اسے خبر بھی نہیں ہوتی کہ اس کا پیشاب نکل گیا ہے۔ ایسے ہی اشارے اور واقعات ہوتے ہیں۔ جنہیں تحلیل تخلیق کرتا ہے اور کیمرے کی آنکھ دیکھتی ہے۔ انور سجاد کی مصیبت یہی ہے کہ ان کا تحلیل بولتے ہوئے واقعات کی تخلیق میں قاصر رہتا ہے اور کمی کو تنک اور اسلوب کے ذریعہ پورا کرتے ہیں۔ عام قاری کو ان کے یہاں کرافٹ نمایاں نظر آتا ہے تو اس میں قاری کا کوئی قصور نہیں۔ بات بن جاتی ہے لیکن ایسی بھی نہیں کہ کوئی غیر معمولی کارنامہ نظر آئے۔

فن میں ہیئت کے تجربات کا جواز یہ ہے کہ بدلے ہوئے حالات میں جن نئے اور منفرد تجربات کو فنکار بیان کرنا چاہتا ہے وہ رسمہ اور روایتی فارم میں ممکن نہیں۔ فکر و احساس کی سطح پر اگر انور سجاد بالفرض پیش رو ترقی پسندوں سے مختلف بھی ہیں تو فن کی سطح پر تو ان کا افسانہ ترقی پسند افسانہ سے الگ پہچانا جاتا ہے لیکن فکر و احساس کی سطح پر یہ اختلاف واضح نہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ افسانہ تجریدی یا علامتی ہونے کے ناتے ان ڈرامائی تصادمات سے محروم ہے جن کی بنیاد پر افسانہ کی فکری اور دانشورانہ گہرائیوں اور کرداروں کی نفسیاتی پیچیدگیوں اور اخلاقی کشمکشوں کا تجزیہ کیا جاسکے۔ ایک مختصر سی لیکن خوبصورت غنائی نظم کی تحسین و تعریف کے لیے آپ کو دانشورانہ اور فلسفیانہ فضاؤں میں پرواز کرنے کی ضرورت نہیں کیونکہ نظم ایک نازک احساس کا نازک اور نفیس اظہار ہے جس سے پورے طور پر لطف اندوز ہوا جاسکتا ہے لیکن مفکرانہ، دانشورانہ اور فلسفیانہ مباحث کو وہی نظم تحریک بخشتی ہے جس کا مظروف دانشورانہ ہو، اور جو تہہ دار اور پیچیدہ معیناتی نظام کی حامل ہو۔ ظاہر ہے کہ انور سجاد اور بلراج منیر دونوں اس دور کے افسانہ نگار ہیں جو ترقی پسند آئیڈیل کی شکست کے بعد شروع ہوتا ہے۔ لیکن دونوں کے افسانوں سے پتہ نہیں چلتا کہ اس دور کے ریڈیکل اور مارکسی نو جوان کا کرب اور الجھنیں کیا تھیں، اور ان کے مسائل پیشرو ترقی پسندوں اور ہم عصر دوسری یساری اور انقلابی جماعتوں کے مسائل سے کیا مماثلت اور عدم مماثلت رکھتے ہیں۔ چنانچہ ان کے افسانوں پر دانشورانہ فلسفیانہ، نفسیاتی اور اخلاقی تنقید کی گنجائش بے حد محدود ہے اور ایک غنائی نظم کے طور پر ہی ان افسانوں کی داد دی جاسکتی ہے۔ ایسی داد دینا خود ان افسانہ نگاروں کا منہ چڑانا ہے کیونکہ ان کے انقلابی اور انسانی سروکار اتنے شدید ہیں کہ انسانی دکھ درد کو انہوں نے فنکارانہ عشوہ فروشیوں کی قیمت وصول کرنے کے لیے استعمال نہیں کیا۔

فن اگر ایک کمیٹیڈ فنکار کے ہاتھ میں ہتھیار ہے، اور وہ اس کے ذریعہ انسانی شعور پر ضرب پہنچانا چاہتا ہے تاکہ ہماری اخلاقی خود اطمینانی کا آئینہ خانہ پاش پاش ہو تو اس میں شک نہیں کہ فنکار ہتھیار کا استعمال چابک دستی سے کرے گا کہ یہ لازمہ فنکاری ہے، لیکن چابک دستی اور استادانہ داؤ پیچ کے نمائشی کرتبوں میں جو نازک اور پرخطر فرق ہے وہ اگر ملحوظ خاطر نہ رہے تو تلک اور کرافٹ فن پر غالب آجاتے ہیں، اور آرٹ کی محسوس ڈزائن ناگوار حد تک واضح ہو جاتی ہے۔ تلک اگر موضوع اور مواد کے نئے گوشوں اور ابعاد کو سامنے نہیں لاتی تو اس کا تخلیقی جواز قائم نہیں رہتا۔ مثلاً انور سجاد اور بلراج منیرا کا علامتی افسانہ یہ بتانے سے قاصر ہے کہ فکر و احساس کی سطح پر پیش قدمی کرتا ہے اس کی امتیازی شناخت کیا ہے۔ ایسا اس لیے ہوا کہ تجریدی اور علامتی ہونے کے ناتہ ان کے افسانہ ٹھوس انسانی تجربات پر مبنی کسی سیاسی اور اخلاقی عمل کی پیش کش کا افسانہ نہیں جو انسان کے اخلاقی نفسیاتی اور سماجی مضمرات کو بصیرت کی کرن سے منور کرتا چلے۔ بصورت موجودہ وہ صبر کا نغمہ، اور ظلم کا نوحہ ہے، گویا افسانوی تعمیر کی بجائے شاعرانہ تاثیر کی طرف زیادہ مائل ہے۔ یہ شاعرانہ تخیل کے ہاتھوں افسانوی تخیل کی شکست ہے، اور یہ دونوں افسانہ نگار اس شکست کی دردناک آواز ہیں۔ دونوں احساس کی سطح پر کرشن چندر کی طرح انقلابی رومانیت، اور فن کی سطح پر شاعرانہ اسلوب کے شکار ہیں۔ دونوں کی اپیل جذباتی زیادہ اور دانشورانہ اور فلسفیانہ کم ہے۔ ترقی پسند فنکاروں ہی کی مانند دونوں کے افسانے میلاناتی ہیں، مقصدی ہیں، اخلاقی تمثیلوں کا انداز بھی رکھتے ہیں، جذباتیت اور خطابت سے بھی پاک نہیں اور تاثر کے لیے تھیسز، یکلزم اور میلوڈرامائیت کا بھی شکار ہوتے ہیں۔ ہیئت اور موضوع کی ثنویت کے پیچھے ذات اور مکھوٹے کی ثنویت کو دیکھا جاسکتا ہے جو جدید ریڈیکل فنکار کی شخصیت کا سب سے الم ناک پہلو ہے۔ جن ہولناک حالات کا فنکار کو سامنا ہے فنکار ان کے خلاف بغاوت کرتا ہے لیکن بلا آخر ان حالات کے ہاتھوں مارا بھی جاتا ہے۔ فنکار بطور ہیرو کے اب بہ یک وقت باغی بھی ہے اور حالات کا صید زبوں بھی اور شہید بھی۔ المیہ ہیرو تو جب پیدا ہوتا تھا تو دنیا اپنا توازن کھودیتی تھی۔ اس کی موت کے بعد وہ اپنا کھویا ہوا توازن پھر سے پاتی تھی لیکن اس نئے توازن میں ان قدروں کا آب و رنگ ہوتا تھا جن کا اثبات کرنے کے لیے المیہ ہیرو منصبہ شہور پر آیا تھا اور اس کی پاداش میں پھر وہ موت کے گھاٹ اتار دیا گیا تھا۔ اسی لیے المیہ ڈراما صرف جرم و تشدد اور ظلم و جبر کا بیان نہیں ہوتا بلکہ خیر و شر کی اقدار کا ایک ایسا تناظر لیے ہوتا ہے جو ہماری حقیقی دنیا کے مادی پس منظر میں اپنا تصادم پیش کرتی ہیں۔ شر شخصیت اور کردار کا روپ اختیار کرتا ہے۔ ظلم و جبر اور تشدد کے بیان کے باوجود ہم شر کو کوئی کردار عطا نہیں کر سکے اور نہ ہی شر کی ایسی تصویریں پیش کر سکے جو شر سے بھری ہوئی دنیا کی تفہیم میں معاون ثابت ہوں۔ جیسا کہ بلراج منیرا اور انور سجاد کے افسانوں سے ظاہر ہے خیر ہو یا شر..... یا ایک ہی شخص میں دونوں کا آمیزہ۔۔۔۔۔ وہ ایسے کرداروں کی صورت میں تجسیم نہیں پاتا جو حقیقی دنیا میں اپنے عمل اور اپنی اندرونی اخلاقی کش مکش کے ذریعہ انسان زندگی اور گرد و پیش کی دنیا کا عرفان عطا کریں۔ منیرا کا وہ انقلابی جو ”نہیں“ کہنے کی طاقت رکھتا ہے وہ انقلابی کا ایک امیج پیش کرتا ہے۔ اس کی ایک متھ تراشتا ہے، گوشت پوست کا حقیقی کردار

نہیں۔ حقیقی انسان امیج اور متھ کے توڑنے والے ہوتے ہیں اور اسی لیے حقیقت نگاری کسی فلسفہ یا سیاسی آدرش کی بخشی ہوئی حقیقت کو قبول نہیں کرتی بلکہ اس کا تفحص کرتی ہے کہ اس کا نصب العین ظواہر سے گذر کر حقیقت تک اور حقیقت سے گذر کر صداقت تک پہنچنا ہوتا ہے۔ اسی معنی میں حقیقت نگاری امیج متھ، خواب اور فنتسی کی دشمن ہے۔ وہ عینیت پسندی کی بھی دشمن ہے جو زندگی انسان اور دنیا کا سہل اور سادہ تصور رکھتی ہے، اور ان رومانی خوابوں اور رجائی تصورات کو جنم دیتی ہے جن کا استعمال پرانے ترقی پسند اور نئے ریدیکل ایک ہی مقصد کے لیے کرتے ہیں کہ ان کے ذریعہ اپنے آرٹ کو تسکین پہنچانے کا ایک ذریعہ بنایا جائے۔ آرٹ میں تسکین کی ترغیبات پنہاں ہیں اور صرف غیر معمولی فنکارانہ شعور کے مالک ادیب ہی ان ترغیبات کا شکار ہونے سے خود کو محفوظ رکھ سکتے ہیں۔ یہ شعور کہ حقیقت جتنی نظر آتی ہے اس سے زیادہ گہری ہے، انسان اپنی فطرت میں ناقابل پیش بینی، اور غیر یقین آفرین ہے، خارجی دنیا اب عقلیت سائنس اور ٹکنالوجی کے ذریعہ ایسی تبدیلیوں سے گذری ہے کہ کوئی فلسفہ اس کی تفہیم میں کارگر ثابت ہوتا نظر نہیں آتا، ایک فنکار کو حقیقت کی تفہیم کے لیے وہ فارم اختیار کرنے پر مجبور کرتا ہے جس میں دنیا کی خارجی اور انسانی کی باطنی پیچیدگیوں اور تہہ داریوں کے تفحص اور انکشاف، تلاش اور تجزیہ کے زیادہ سے زیادہ امکانات رہے ہوں۔ ایسا فارم انسان اور خارجی دنیا کے رشتہ کو اس کی تمام جدلیات، تصادمات، ہم آہنگی کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ آرٹ یہاں تسکین سے زیادہ تفہیم کی طرف مائل ہوتا ہے اور خواب دکھانے کی بجائے حقیقت اور صداقت کا عرفان بخشتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں فنکارانہ تخیل کائنات اکبر کے مقابلہ میں اپنی کائنات اصغر تخلیق کرتا ہے۔ فنا سی اسی لیے تخیل سے کم تر درجہ کی چیز ہے کہ وہ صحافتی حقائق سے بلند نہیں ہو پاتی اور ٹکنک اور اسلوب کا استعمال انکشاف حقیقت کے لیے نہیں جو حقیقت کی تفہیم اور عرفان کا پیش خیمہ ہے، بلکہ صحافت اور سیاست کی عطا کردہ بنی بنائی حقیقتوں کو اثر آفرین طریقہ سے پیش کرنے کے لیے کرتی ہے اور اثر آفرینی شروع سے شاعری کی ایک صفت رہی ہے جس کے لیے وہ آہنگ، عروض اور خطابت سے بے دریغ کام لیتی رہی ہے۔ نثر کے پاس اثر آفرینی کے لیے شاعری کے وصال نہیں کیونکہ نثر نے جو تخلیقی فارم پروان چڑھائے یعنی ناول، افسانہ، نثری ڈراما اور انشائیہ ان سے جذبات کو چھونے کی بجائے جذبات کی آگہی کا کام زیادہ لیا گیا۔ نثر شاعری کے مقابلہ میں زیادہ عقلی، دانشورانہ، توضیحی اور تجزیاتی رہی ہے۔ اور اس کی فنکارانہ اضاف بھی انہی خصوصیات کی حامل ہیں۔ جدید ذہن نثر ہی میں نہیں بلکہ شاعری میں بھی پیچیدہ حقائق کی تصویر دیکھنا پسند کرتا ہے۔ اور جذبات اور احساسات سے چھلکتی نازک اور لطیف غنائی نظم کے حسن کا اعتراف کرنے کے باوصف اس نظم کو زیادہ اہمیت دیتا ہے جس میں پیچیدہ تجربات اپنے تمام تضادات اور تہہ داریوں سمیت ایک ایسے PARADOXICAL اسلوب کی تشکیل کرتے ہیں جو نتیجہ ہے دانشورانہ اور مفکرانہ ذہن کی جذبات کی نگاہ داری کا۔ جدید شاعری جتنی نثر سے متاثر ہوئی اتنی نثر شاعری سے نہیں ہوئی۔ جدید اردو افسانہ کی شاعرانہ بننے کی کوشش ہی میں اس کی شکست کے اسباب تلاش کیے جاسکتے ہیں۔

استعارہ اور فرا لفظ

بتخانہ چیر

وارث علوی



گجرات اردو سہ ماہیہ اکادمی، گاندھی نگر

استعارہ اور نرا لفظ

جدید افسانہ کے مفسروں میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا نام سرفہرست ہے۔ اُن کے نام گرامی کے بعد فہرست ختم ہوتی ہے اور مینارِ بابل کی سیڑھیاں شروع ہوتی ہیں جن پر وہ لوگ چڑھتے اترتے نظر آتے ہیں جو چلے تو تھے عالم تمثیل کا نظارہ کرنے لیکن اب بھانت بھانت کی بولیوں کے عذاب میں گرفتار ہیں۔ ان میں جس کا بول سب سے خسی کہ فہم سے بھی بالا ہے وہ مہدی جعفر ہیں۔ تنقید کے اس جٹا دھاری بھوانی شکر کی دونوں آنکھیں بند اور تیسری آنکھ کھلی رہتی ہے اور اس کی پر جلال نظر کا یہ ادنا کرشمہ ہے کہ وہ جس افسانہ پر پڑتی ہے، اور وہ ہر افسانہ پر پڑتی ہے، تو افسانہ کے گوہر سے اسطور کی وہ گائے پیدا ہوتی ہے جس کے سینگوں پر جدید افسانہ کی دنیا قائم ہے۔ تاثرک تنقید کے ایسے ہی دو چار بھیر و اور پیدا ہو گئے تو عالم معنی میں وہ شورِ ظہور پیدا ہو گا جسے سکونِ قلب کے ساتھ صرف وہ سادھو سن سکتا ہے جس کی روحانی تربیت سقا بازار میں ہوئی ہو۔

جدید افسانہ پر نارنگ کی تنقید کا آغاز اس مضمون سے ہوتا ہے جو انھوں نے بلراج منیر اور سریندر پرکاش کے افسانوں پر ”اُردو میں علامتی اور تجریدی افسانہ“ کے عنوان سے رسالہ ”شب“ خون میں لکھا۔ اس موضوع پر تاحال یہ سب سے اچھا مضمون ہے۔ خصوصاً سریندر پرکاش کے افسانوں کا تجزیہ بصیرت افروز ہے۔ بلراج منیر کے افسانہ ”ماچس“ کی تفسیر افسانہ کا بہت دور تک ساتھ نہیں دیتی تو اس کی وجہ یہ ہے کہ افسانہ کے بعض پچو پچھن اس کے علامتی نظام کے تابع نہیں رہتے۔ انتظار حسین کے افسانوں پر نارنگ کا مضمون اچھا ہے۔ انتظار حسین پر محمد عمر میمن کے مضمون کے بعد فن کی نئی جہات کی نشان دہی مشکل کام تھا لیکن نارنگ کو اس ضمن میں بھی غیر معمولی کامیابی حاصل ہوئی ہے۔ لیکن اس مضمون میں نارنگ PEDANTRY سے بچ نہیں سکے ہیں کیونکہ جو کچھ واضح ہے اس کی عالمانہ وضاحت مدرس کی پیشہ ورانہ بیماری ہے۔ سلام بن رزاق کا افسانہ ”انجام کار“ اور انتظار حسین کا افسانہ ”نرنا ری“ کا تجزیہ بتاتا ہے کہ ان کا شوق عقدہ کشائی ہے گرہ رشتوں میں بھی گرہیں تلاش کرتا ہے۔ ”انجام کار“ جتنا سطح پر ہے (اور افسانہ سطح ہی پر ہے کہ حقیقت پسندانہ ہے) اسے بھی نارنگ ٹھیک سے گرفت میں نہیں لے پائے ہیں۔ یہاں وہ سطح ہی پر ڈوبے ہیں اور ”نرنا ری“ کے تجزیہ میں وہ اُن گہرے پانیوں میں ڈوبے ہیں جہاں انھیں اس علامت کی تلاش تھی جو افسانہ کو پاکستان کے تہذیبی اور سیاسی مسائل کا ترجمان بناتی۔ غواصِ معانی کو علامت کا یہ موتی ہاتھ نہیں لگا۔

لیکن نارنگ کے دلچسپ ترین مضامین وہ ہیں جو انھوں نے راجندر سنگھ بیدی پر لکھے ہیں۔ ”بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں“ اور ایک باپ بکاؤ ہے کا وہ تجزیہ جو ”اظہار“ میں شائع ہوا تھا۔ ایمان کی بات یہ

ہے کہ ان دونوں مضامین کو میں نے جب بھی پڑھا ایک نشہ سا چھا گیا۔ انتظار حسین پر محمد عمر میمن کے مضمون کی مانند یہ مضامین بھی تخلیقی تنقید کے معجزے ہیں۔ چوکی شاعری اور غنائیہ کا آہنگ رکھنے کے باوجود ان کا اسلوب تنقیدی نثر کی صلابت برقرار رکھتا ہے۔ یہ بھی کتنی حیرت کی بات ہے کہ اساطیر کا تذکرہ جدید افسانہ کی رعایت سے زیادہ ہوتا ہے لیکن اس کے بہترین نمونے نارنگ کو بیدی ہی میں نظر آئے جو بنیادی طور پر حقیقت پسند افسانہ نگار ہیں۔ کیا اس سے ہم یہ نتیجہ نہیں نکال سکتے کہ حقیقت نگاری اور علامت نگاری دو الگ الگ اور مختلف چیزیں نہیں ہیں بلکہ ایک ہی تخیل ہے جس کا بہتا ہوا دھارا ان مقامات میں الگ الگ روپ اختیار کرتا ہے؟ اگر ہم اتنی سی بات سمجھ لیتے تو جدید افسانہ اور تنقید کا بہت سا فکری انتشار دور ہو سکتا تھا۔ ہم نے تخلیقی اور غیر تخلیقی افسانہ کی جو جاہلانہ ہڑبونگ کھڑی کر رکھی ہے، افسانہ اور شاعری کے بیچ جو دیوار چن رکھی ہے اور زبان کے تخلیقی اور غیر تخلیقی استعمال کی بحث میں جو بد مزگی پیدا کر رکھی ہے وہ نتیجہ ہے تخلیقی عمل کی مابینیت سے لاعلمی کا۔ تخلیقی تخیل ایک روپ ایک رنگ، ایک وسیلہ اظہار کے ذریعہ نہیں بلکہ ہزار روپ، ہزار رنگ اور ہزار وسیلوں کے ذریعہ جلوہ افروزی کرتا ہے ورنہ فن و ادب کی دنیا میں اتنی رنگارنگی اور تنوع نہ ہوتا۔ اگر ہم یہ شعور رکھتے تو ہر چنیر کو اس کا مناسب مقام دیتے، اور کسی ایک چیز پر ضرورت سے زیادہ وزن نہ رکھتے۔ مثلاً ہم جدید افسانہ کے اسلوب کی اتنی تعریف نہ کرتے جو اس کے ناتواں جسم پر ڈھیلی پڑتی ہے اور نہ ہی پڑانے افسانہ میں اسلوب کی اہمیت کا انکار کرتے جو سراسر تکذیب حقائق ہے۔ اسی طرح ہم جدید افسانہ کی علامت نگاری کی طرف متوازن رویہ اپناتے تو ممکن ہے قاری زیادہ کشادگی اور ہمدردی سے اس کا مطالعہ کرتا اور علامت کے ہونے یا نہ ہونے یا کمزور ہونے کی کڑی نگرانی کی بجائے اسے استعاراتی، تمثیلی یا حکایتی سطح پر بھی قبول کرتا۔

ہمیں جاننا چاہیے کہ افسانہ تخیل کی مختلف سطحوں پر حرکت کرتا ہے کیونکہ افسانہ کی دنیا کھو بڑ کھا بڑ حقائق سے لے کر نازک ترین احساس کی دنیا ہے۔ اسی لیے افسانہ متنوع ہی نہیں بلکہ متضاد اسالیب کی بھی اپنے دامن میں گنجائش رکھتا ہے۔ افسانہ کا آرٹ کثیر الاسالیب ہے۔ یہ وہ نکتہ ہے جس پر میں زور دینا چاہتا ہوں کیونکہ بیدی پر نارنگ کے مضامین میں جو فروغ و گزاشت رہ گئی ہے وہ اسی نکتہ کی فراموش گاری کا نتیجہ ہے۔

بیدی کے افسانوں کو ہم حقیقت پسند افسانوں کے طور پر ہی پڑھتے آئے ہیں۔ ان افسانوں کی استعاراتی اور اسطوری فضا سے کم از کم میں تو اسی وقت واقف ہوا جب نارنگ نے ان کی طرف توجہ دلائی۔ ”ایک باپ بکاؤ ہے“ اور ”ایک چادر میلی سی“ کا حسن ہی نہیں بلکہ ان کی صحیح معنویت بھی ان تنقیدوں کے بعد واضح ہوئی۔ ”گرہن“ میں استعاراتی اور اسطوری اشارے اتنے واضح ہیں کہ نارنگ کی تشریح کے محتاج نہیں، گو تشریح کے بعد وہ زیادہ روشن ہو جاتے ہیں۔ بیدی کے استعاراتی اسلوب پر نارنگ کی تنقید اتنی مکمل ہے کہ اس پر مزید اضافہ اگر ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے۔ نارنگ نے اپنے موضوع کا رس کس نحوڑ لیا ہے۔ تو اب دو سوالات پیدا ہوتے ہیں۔ پہلا یہ کہ کیا اب ان افسانوں پر کوئی تنقید ممکن نہیں؟ اور دوسرا یہ کہ کیا ان افسانوں کا بنیادی اور مرکزی اسلوب استعاراتی اور اسطوری ہے اور اسالیب کے دوسرے روپ موجود نہیں اور اگر موجود ہیں تو اتنے اہم نہیں؟

جہاں تک پہلے سوال کا تعلق ہے کہ آیا ان افسانوں پر مزید تنقید ممکن نہیں، میرا خیال ہے نارنگ فوڑا یہ بات قبول کر لیں گے کہ ممکن ہے اور ان پر بہت کچھ لکھا جاسکتا ہے۔ انھوں نے ان افسانوں کے فن کے صرف ایک پہلو کو جو بہت اہم ہے نمایاں کیا ہے۔ اس کا ایک ناخوشگوار نتیجہ یہ بھی نکلا جو اس نوع کے تخصیصی مطالعوں کا عموماً فطری نتیجہ ہوتا ہے کہ مثلاً گرہن جیسا افسانہ جو ہمارے لیے ایک بہت بڑا جذبہ باتی بلکہ مجھے کہنے دیجیے روحانی تجربہ ہے، محض استعاراتی اسلوب کا جھمیلا بن جاتا ہے۔ ہم افسانہ کو اس طرح دیکھنے کے عادی نہیں ہیں۔ ”گرہن“ تو ان افسانوں میں سے ہے جو ہماری زندگی کا جزو ہیں۔ اس افسانہ کی ایسی تنقید جو اس کے کئی اور مجموعی تاثر کا احاطہ نہیں کرتی اور چونکہ اس کا دائرہ مخصوص ہے اس لیے افسانہ کی فنی خصوصیات کے بیان کے وقت اس تاثر کو اپنی حدود کے باہر رکھنے پر مجبور رہے، ہمیں اس معنی میں تشنہ چھوڑتی ہے کہ ہم محسوس کرتے ہیں کہ افسانہ یہ تو ہے ہی لیکن اس کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے۔ اور اس بہت کچھ میں بھی بڑی چیز تو ایک عورت کی ٹریجڈی ہے۔ ہم نہ صرف یہ چاہتے ہیں کہ بات یہیں سے شروع کی جائے بلکہ یہ بھی کہ بات کہیں سے بھی شروع کی جائے اس ٹریجڈی تک ضرور پہنچے اور اگر نہ بھی پہنچے تو اسے حساب میں ضرور رکھے۔

اب یہ ایسی باتیں ہیں جسے سن کر نارنگ کا یا کسی بھی نقاد کا ناک بھوؤں چڑھانا فطری ہے۔ یعنی یہ کیا بات ہوئی کہ کوئی بھی نقاد کسی فن پارے کے ایک جزو یا ایک پہلو کا خصوصی مطالعہ نہ کر سکے، اور ظاہر ہے کہ ایسے خصوصی مطالعہ میں تاثر کی بات بے معنی ہے۔ شعر کا عروضی یا لسانیاتی مطالعہ، ستانہ پوش باتھوں کا سرد تجزیاتی عمل ہی ہوگا کہ یہ اس کے فنی طریقہ کار کی مجبوری ہے۔ اس سے شعر کے تاثر کا انکار لازم نہیں آتا کہ وہ تو پہلے سے ہی مفروض ہے۔ صرف نقاد کے دائرہ کار میں نہیں آتا، یہی نہیں بلکہ اکثر تو قدغن ثابت ہوتا ہے۔ میں ان باتوں کو قبول رکھ کر صرف یہ بتانا چاہتا ہوں کہ فنی، لسانیاتی اور اسلوبیاتی تنقید کی ہر نوع کی تنقید کے مانند اپنی حدود ہیں۔ فن پارہ اس پر لکھی گئی تنقید سے ہمیشہ بڑا ہوتا ہے۔ اچھی تنقید وہی ہوتی ہے جو فن پارے کے زیادہ سے زیادہ پہلوؤں کا احاطہ کرے یہ ہمیشہ ممکن نہیں ہوتا کیونکہ ایک ہی نقاد تنقید کے تمام حربوں پر حاوی نہیں ہوتا لہذا جزوی تنقید کی ہمیشہ ضرورت رہتی ہے۔ مصیبت اس وقت پیدا ہوتی ہے۔ جب جزو کو کل سمجھا جائے۔ نارنگ تو بہت سنبھلے ہوئے نقاد ہیں اس لیے روئے سخن ان کی طرف نہیں، لیکن اکثر لسانیاتی نقادوں نے دعوے کیے ہیں کہ صرف لسانیاتی طریقہ کار ہی تنقید کا صحیح طریقہ کار ہے اور صرف اسی کے ذریعہ آرٹ کے ظلم کو سمجھا جاسکتا ہے۔ فکشن کی تنقید میں زبان اور اسلوب کے علاوہ دوسرے اجزائے ترکیبی کی بھی اتنی ہی اہمیت ہے یہ بات بیدی پر نارنگ کے مضامین پڑھ کر واضح ہو جاتی ہے جو اپنا جادو تو جگاتے ہیں لیکن افسانوں کا جادو نارنگ کے نیرنگ سے بڑا ثابت ہوتا ہے۔

اب دوسرے سوال کو لیجیے کہ آیا بیدی کے افسانوں کا بنیادی اور مرکزی اسلوب استعاراتی اور علاماتی ہے؟ میرا خیال ہے بیدی کے یہاں اسالیب کے بہت سے روپ ہیں۔ یہ بات میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ حقیقت پسند فکشن ٹھوس کھردرے اسلوب سے لے کر علامتی اور غنائی اسلوب تک کے بے شمار طریقوں کو اپنے تصرف میں لاتا ہے۔ ناول اور افسانہ کی ساخت اور بافت کے تحت کبھی ایک رنگ گہرا ہوتا ہے کبھی دوسرا۔ ہر دور کے بدلتے

رجحانات کے تحت کبھی ایک خصوصی روپ پر اصرار بڑھ جاتا ہے لیکن یہ بات کہ یہ روپ دوسرے اسالیب کو مکمل طور پر مٹا باہر کرتا ہے فکشن کے مزاج کے مطابق نہیں۔ علامتی افسانوں میں بھی زبان کے حوالہ جاتی عناصر آپ کو کافی مل جائیں گے۔ بیدی کی تمام کہانیوں کی فضا علامتی اور اسطوری نہیں ہے۔ جن کہانیوں کی ہے وہاں فطری طور پر اسلوب استعاراتی ہے۔ لیکن ایسی کہانیوں میں بھی استعاراتی اسلوب کا استعمال دوسرے اسالیب پر حاوی نہیں ہے۔ اسالیب کی رنگارنگی میں اس کا بھی اپنا ایک رنگ ہے۔ ”اپنے دکھ مجھے دے دو“ اور ”ایک چادر میلی سی“ تو طویل افسانے ہیں اور ان میں سے تو صفحات ایسے نکالے جاسکتے ہیں جن پر علامتی اور اسطوری اسالیب کی پرچھائیاں بھی نہیں پڑیں۔ لیکن ”گرہن“ جیسا مختصر افسانہ جس کی فنی شدت ایک غنائی نظم کا ترفع لیے ہوئے ہے اور جس کی پوری فضا علامتی اور اسطوری ہے، اس میں بھی رنگارنگ اسالیب کی اتنی کثرت ہے کہ وہ تعداد اور حجم دونوں اعتبار سے علامتی اسلوب کو مغلوب کرتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ برسوں سے سیکڑوں اور ہزاروں قارئین علامتی اسلوب کا وہ شعور جو آج کے زمانہ میں ہمیں حاصل ہے نہ رکھنے کے باوجود، اس افسانہ کو پڑھتے اور اس کا پورا تاثر قبول کرتے رہے ہیں۔

مجھے اسالیب کے تجزیوں کا شوق نہیں اور نہ ہی میرے اسلوب میں اتنی طاقت ہے کہ ایسے تجزیوں کو دلچسپ بنا سکے، لیکن کیا کریں یہ کام بھی تو کرنا ہی ہے لہذا میری بیگار آپ کی بوریت کو ہم قدمی کی دعوت دیتی ہے۔ ”گرہن“ کا پہلا ہیرو گراف ہی حقیقت پسند اسلوب کی مختلف سطحوں کو پیش کرتا ہے۔ افسانہ کا آغاز ان ناموں سے ہوتا ہے، ”روپو، شہو، کتھو اور منا“ اور حقیقت پسند اسلوب کی یہ خصوصیت ہے اور بیدی کی تو امتیازی خصوصیت جس کی طرف اوپر دیکھنا شک نے بھی اشارہ کیا ہے کہ ناموں کا انتخاب ایسا غیر معمولی اور ارضی ہوتا ہے کہ افسانہ کی طبقاتی اور سماجی فضا کے ساتھ ساتھ کردار کی شخصیت کی وہ شناخت جو نام کی رہیں منت ہے قائم ہو جاتی ہے۔

”ہولی نے اساڑھی کے کاستھوں کو چار بچے دیے تھے اور پانچواں چند ہی مہینوں میں جتنے والی تھی۔“ بچوں کے نام کے بعد ہولی کا نام، اساڑھی کے کاستھوں کا اسم عام، چار اور پانچ کے اعداد، بچے دینا اور بچے جٹا۔۔۔۔۔ یہ سب الفاظ باہم مل کر جملے کی ساخت کو وہ حسن اور آہنگ دیتے ہیں جو زبان کے زمین سے لگ کر چلنے، یعنی اس کے پراکرتی رس کا نتیجہ ہے۔ ”اس کی آنکھوں کے گرد گہرے سیاہ حلقے پڑنے لگے، گالوں کی ہڈیاں بھر آئیں اور گوشت ان میں بچک گیا۔“ یہ مناسحتی اسلوب ہے اور زبان کا استعمال حوالہ جاتی ہے۔ اس کی خوبی یہ ہے کہ جملے کی ساخت معروضی اور ڈرامائی ہے جس کے سبب جذباتیت بارہ پتھر دور رہتی ہے۔ جذباتیت یہاں بھرتی کی چیز بنتی کیونکہ جس حقیقت کا بیان ہے وہ فی انفسہ درد انگیز ہے۔ اسی لیے صفات کا استعمال بھی نہایت کفایت سے کیا گیا ہے۔ آنکھوں کے گرد گہرے سیاہ حلقے کافی ہے۔ میرے جیسا احمق ہوتا تو ہر نوں جیسی آنکھیں ضرور لکھتا۔

”وہ ہولی جسے پہلے پہل مینا پیار سے چاند رانی کہہ کر پکارا کرتی تھی اور جس کی صحت اور سندریتا کا رسیلا حسنہ تھا۔“ ہولی کی طرح زرد اور ہڑ مردہ ہو چکی تھی۔“ ہولی کی طرف افسانہ نگار کا جو ہمدردی کا جذبہ

ہے۔ اس کی صحت اور سندرતા کی طرف تحسین کا جو جذبہ ہے اسے اگر قابو میں نہ رکھا جاتا تو وہ اور ہی گل کھلاتا۔ کسی نہ کسی طرح دکھ اور سندرتا کا بیان بنتا جو قاری کے دل میں وہی جذبہ پیدا کرتا جو دکھ کی ہمدردی اور سندرتا کی کشش سے مملو ہوتا۔ بیدی اپنے جذبات کو برقرار رکھتے ہوئے مینا کے پیار اور رسیلا کے حسد کے ذریعہ انھیں ایک طنزیہ روپ دے دیتے ہیں۔ یہ تو جملے کی معنوی صفات ہوں گی۔ اس کی ظاہری صفات ان تفصیلات کا بیان ہے جن کے ذریعہ مینا اور رسیلا کے کردار اور ہولی کی صحت اور سندرتا کے حقائق سامنے آتے ہیں۔ گویا اوپری سطح پر زبان حقائق کا بیان کرتی ہے لیکن زیریں سطح پر مینا اور رسیلا کے رویوں، ہولی کا ماضی حال اور اس کی دکھی حالت اور تمام باتوں کی طرف خود افسانہ نگار کے رویہ کا تعین کرتی ہے۔ ”گرے ہوئے پتے کی طرح زرد اور پڑ مردہ ہو چکی تھی۔“ تشبیہ ہے، استعارہ نہیں اور سامنے کی تشبیہ ہے لیکن متن کے حوالے سے اپنا جادو جگاتی ہے کیونکہ ہولی کی طرف افسانہ نگار اپنے جس ہمدردانہ رویہ کو قابو میں رکھے ہوئے تھا، اب اس پر قابو رکھنا سنگ دلی کی نشانی بنتا، لہذا اس کا پھٹ پڑنا افسانہ نگار کی انسانیت کی دلیل ہے، لیکن براہ راست پھٹاؤ فن کے لیے مہلک ہوتا، لہذا پھٹتا بھی ہے تو تشبیہ میں جو بیان کا OBLIQUE طریقہ ہے لیکن تشبیہ چونکہ سامنے کی ہے اس لیے پھٹاؤ کی برجستگی کو قائم رکھتی ہے ورنہ دور از کار یا نادورہ کار ہوتی تو پھٹاؤ کا فوری پن خیال آفرینی، یا حسن بیان یا ندرت بیان کی نذر ہو جاتا۔

یہ تو صرف افسانہ کے پہلے پیرا گراف کا تجزیہ ہے جو حروف کی آوازوں کے شمار کے بغیر محض تاثراتی انداز میں کیا گیا ہے کیونکہ لسانیاتی تنقید کا میں اہل نہیں۔ ایسا ہی تجزیہ افسانہ کے تمام پیرا گراف بلکہ تمام جملوں کا کیا جاسکتا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ اس افسانہ میں جس کا پورا تاثر شاعری کا ہے بیدی نے ٹھیک اردو اور اظہار کے ٹھیک نثری وسائل سے کام لیا ہے۔ ان نثری وسائل میں طنز بھی ہے (گویا وہ بدزیب فراخ منتھوں والی میلی مینا اپنی بہو حمیدہ بانو کے پیٹ سے کسی اکبر اعظم کی متوقع ہے) IRONY بھی ہے (شاستر کسی عورت نے لکھے ہوتے تو وہ اپنی ہم جنس پر اس سے بھی زیادہ پابندیاں عائد کرتی) کہاوتوں کا طنز یہ استعمال بھی ہے (رسیلا کی بات تو دوسری ہے۔ شاستروں نے اسے پر ماتما کا درجہ دیا ہے۔ وہ جس چھڑی سے مارے اس چھڑی کا بھلا) افسانہ میں منظر نگاری کے مختلف اسالیب بھی ہیں۔ حقیقت پسندانہ مناظر تو پورے افسانہ میں مل جائیں گے، لیکن تاثراتی تصویریں ہیں فقیروں کا راستوں پر دوڑنا، ندی پر بھیڑ بھاڑ اور بندرگاہ پر لالچ کی تصویر خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ غنائی تصویریں میسے کی عورتوں کا گرے ناچنا اہم ہے۔ سرائے میں سے ہولی کے بھاگنے کی تصویر حرکی ہولناک اور تاثراتی ہے۔ بندرگاہ اور لالچ کی تصویریں فلمی کیمرے کی چوکسائی کو آرٹ میں بدلا گیا ہے۔ پھر افسانہ میں بے شمار سیمپلٹیشن ہیں جن کے مطابق اسلوب کا رنگ بدلتا ہے۔ ڈرامائی..... ہولی کے ساتھ رسیلے کی تلخ گفتگو اور اس کا ہولی کو تھپڑ مارنا (”دوسرے لمحہ میں انگلیوں کے نشان ہولی کے گالوں پر دکھائی دینے لگے۔“ کیسا بولتا ہوا میچ ہے) جذباتی (شبہ حیران تھا کہ اس کی ماں نے اتنی بھیڑ میں جھک کر اس کا منہ کیوں چوما اور ایک گرم گرم قطرہ کہاں سے اس کے گالوں پر آ پڑا) PATHETIC (لالچ میں ہولی کا بے کسی کی حالت میں بیٹھنا اور HORRIFIC (سرائے سے ہولی کا دونوں ہاتھوں سے پیٹ کو تھام کر بھاگنا)۔ گھریلو حالات کے مناظر حقیقت پسندانہ اور فطرت پسندانہ ہیں

اور ان میں اشیا کا ٹھوس بیان ہے۔ ہولی کی جذباتی کیفیات کی تصویر گری نفسیاتی اور طنزیہ ہے۔ چاند گہن کے مناظر استعاراتی اسطوری اور تاثراتی ہیں۔ ساحل سمندر اور دریا کی موجوں کے مناظر بہ یک وقت گدے، رنگین اور دھندلے ہیں۔ لالچ کا پورا منظر شام کے دھندلکے، لالچ کی سرخ روشنی اور تاریک سایوں سے تیار کیا گیا ہے۔ میکے کی یاد کی امیجری غنائی، حرکی اور روشن ہے کیونکہ گرے، گیت، حنا مالیدہ ہاتھ اور سر پر رکھے گھڑے کے سوراخوں سے پھوٹی روشنی سے تعمیر کی گئی ہے۔ یہ تمام مناظر، تصویریں، نقوش، لفظی پیکر، واقعات، پچویشن، کردار باہم مل کر افسانہ کا تانا بانا بنتے ہیں۔ کتنا مسالہ صرف ہوا ہے ایک افسانہ میں ظاہر ہے یہ تمام باتیں محض علامتی اور اسطوری اسلوب میں بیان نہیں ہو سکتیں۔ کسی جگہ برہنہ بیان کی ضرورت ہے، کسی جگہ طنزیہ، کسی جگہ استعارے کی، کسی جگہ تشبیہ کی۔ افسانہ کثیر الاسالیب ہے اور استعاراتی اسلوب اس کا ایک جزو ہے۔ گو بہت اہم جزو ہے لیکن افسانہ کے آرٹ اور اس کی معنویت کو بلا شرکت غیرے مغلوب نہیں کرتا۔

”اپنے دکھ مجھے دے دو“ اور ”ایک چادر میلی سی“ میں اسطوری اسلوب کا استعمال زیادہ گہرا اور زیادہ پھیلا ہوا ہے اسی لیے نارنگ کا یہ خیال درست ہے کہ گرہن میں جو بیج تھا وہ ان افسانوں میں پھیل کر تناور درخت بنا ہے۔ یہاں پر افسانے اپنی معنویت تک اسطوری اسلوب سے تہ دار بناتے ہیں۔ اسی لیے نارنگ کی تنقید ان افسانوں پر زیادہ معنی خیز اور فکر انگیز بنتی ہے۔ اس کے باوجود ان افسانوں کا اسلوبی تجزیہ کیا جائے تو گرہن ہی کی مانند افسانوی اظہار کے دوسرے تمام وسائل زیادہ تعداد میں ان افسانوں میں مل جائیں گے۔ لیکن ایسا کرنے سے ان افسانوں کے استعاراتی اسلوب کی اہمیت کم نہیں ہوتی۔ ہمیں اس اسلوب کو بھی اس کا پورا خراج تحسین عطا کرنا چاہیے۔ اس سلسلہ میں ہم زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ بیدی بنیادی طور پر حقیقت پسند افسانہ نگار ہیں جیسا کہ ان کے عام افسانوں کے طرز سے ظاہر ہے، لیکن ان کے تخلیقی تخیل کی ایک امتیازی صفت یہ بھی ہے کہ وہ ہندو تہذیب اور ہندو اساطیر میں بہت ذوقا ہوا ہے اس لیے جب ان کا طریقہ کار افسانہ کو MYTH کی سطح پر لے جانے کا ہوتا ہے جیسا کہ ”اپنے دکھ مجھے دے دو“ میں ان کی فکر عورت کو محض سماجی حقائق کی سطح پر سمجھنے میں قاصر رہتی ہے تو تجریدی عمل کے ذریعہ وہ حقائق سے بلند ہوتی ہے اور MYTH کی سطح پر حرکت کرنے لگتی ہے، اس وقت قدرتی طور پر ان کا اسلوب جو عمومی طور پر حقیقت پسندانہ ہے، بعض مقامات پر ترفع پا کر استعاراتی اور اسطوری رنگ اختیار کرتا ہے۔ اس اعتبار سے بیدی ان لوگوں سے مختلف ہیں جو خالص علامتی افسانہ نگار ہیں جیسے کہ کافکا، یا ہمارے یہاں نہ ہندو پرکاش، اور ان لوگوں سے بھی جنہوں نے اساطیر کا استعمال دور جدید کی پرانتشار زندگی کو آرٹ کا فارم عطا کرنے کے لیے کیا ہے جیسا کہ جاکس نیکیت یا ہمارے یہاں انتظار حسین۔ بیدی کے یہاں اساطیر فنی تکنیک کا روپ اختیار نہیں کرتے بلکہ عام طور پر تہذیبی رنگ آمیزی اور خاص خاص موقعوں پر علامتی رنگ آمیزی کے کام لگتے ہیں۔ یہ نکتہ واضح ہو جائے تو ان کا استعاراتی اسلوب ان کے تہ دار اور وسیع فنی نظام میں اپنا مستحق مقام پاتا ہے۔ اس مقام کو فوکس میں لانے کی بہت ضرورت تھی اور یہ کام نارنگ نے بے مثال سلیقہ مندی سے کیا ہے، لیکن ان کے فن کے دوسرے پہلو فوکس کے بہار نہ رہ جائیں یہ احتیاط ہمیں برتنی ہے ورنہ احتمال ہے کہ ان کے استعاراتی

اسلوب کو لوگ گل شکفتہ سمجھ کر چن لیں اور یہ نہ دیکھیں کہ یہ اسلوب اگر پھول ہے بھی تو اسے کھلنے کے لیے زمین، پانی، پودا، شاخیں پتیاں اور کانٹے سبھی کی ضرورت ہے۔ بیدی کے یہاں یہ اسلوب کیاری کا پھول ہے جب کہ جدید افسانہ نگاروں کے یہاں وہ افسانوی GROWTH سے الگ تجریدیت کے ایک تارگر یہاں کی زینت کے طور پر ٹنکا ہوا ہے۔

شاید یہی سبب ہے کہ تجریدی افسانہ اگر کامیاب ہے تب بھی دوسری بار پڑھنے کی ترغیب نہیں رکھتا۔ بیدی اور بیدی کے دور کا افسانہ اتنا پہلو دار ہے اور اس کی تعمیر میں زندگی اور فن کا اتنا مسالا صرف ہوا ہے کہ جب بھی پڑھیے اس میں فن کے نئے پہلو اور دلچسپی کے نئے گوشے نظر کے سامنے آتے رہتے ہیں۔ تجریدی افسانہ دوسرے افسانوی یا انسانی عناصر کی عدم موجودگی میں صرف بیانیہ یا اسلوب کی بنا پر ہماری دلچسپی برقرار نہیں رکھ سکتا کیونکہ جب تک افسانہ شدت، مرکزیت اور ترفع میں غنائی نظم کی سطح کو نہیں پہنچتا جس میں ہیئت کا موضوع ہوتی ہے اور آہنگ، اسلوب امجری اور علامتی فضا نظم میں تجریدی خیال تک کو برداشت نہیں کر پاتی، تب تک افسانہ کو نظم کی طرح بار بار پڑھنا اور لطف اندوز ہونا ممکن نہیں رہتا۔ ایسا افسانہ ابھی تک تو لکھا نہیں گیا۔ انتظار حسین کے افسانوں میں اسلوب کا یہ جادو ملتا ہے۔ یعنی خوبصورت نظموں کی مانند ان کے افسانوں کے اسلوب کی سحر انگیزی پر اسرار پہاڑ کے بلاولے کی طرح ہمیں اپنی طرف کھینچتی رہتی ہے۔ یہ کشش کہانی کردار واقعات یا دوسرے ارضی مواد کے سبب نہیں ہوتی جیسا کہ بیدی منٹو یا مویاساں کے افسانہ میں ہوتا ہے۔ لیکن آپ انتظار حسین کی زبان و بیان کی جادوگری کا راز پانے کی کوشش کیجیے تو دیکھیں گے کہ اُن کے اسلوب کی پوری سحر کاری ایک ایسے مواد کی زائیدہ ہے جو انسان کے ارضی، اخلاقی اور روحانی تجربات سے تشکیل پاتا ہے اور یہ مواد اتنا ہی گاڑھا ہے جتنا کہ حقیقت پسند افسانہ کا سماجی اور انسانی مواد اور اسی لیے اس کی پیش کش میں انتظار حسین گو اسطوری اور علامتی طریقہ کار اختیار کرتے ہیں لیکن حقیقت پسند تکنیک کے ہتھکنڈوں، یعنی واقعہ نگاری، کردار نگاری، جزئیات نگاری، مکالمہ، تصویر کشی اور فضا بندی کا بھرپور استعمال کرتے ہیں۔ اسی سبب سے ان کے افسانے تجریدی افسانوں کی ذیل میں نہیں جاتے اور ان کا اسلوب تجریدی افسانوں کے اسلوب کی مانند شاعری کے اسلوب سے قریب ہونے کی کوشش نہیں کرتا۔ انتظار حسین کا یہ امتیازی وصف ہے کہ ان کے کسی جملے پر شعریت، یا غنائیت یا شاعرانہ پن کا گمان تک نہیں ہوتا، بلکہ ایسا لگتا ہے کہ اُن کی پوری کوشش غنائیت سے گریز کی طرف ہے۔ اس کے باوجود ان کا اسلوب غنائی شاعری کے اسلوب کی مانند ہم پر وجد کی کیفیت طاری کرتا ہے۔ یہ نثر کی معراج ہے اور ایسے معجزے آسمانی صحائف میں ہی نظر آتے ہیں جن کے اثرات انتظار حسین کے اسلوب پر دیکھے جاسکتے ہیں۔ آسمانی صحائف کے متعلق آپ یہ نہیں کہہ سکتے کہ جو کچھ کہا گیا ہے وہ اہم نہیں ہے بلکہ کیسے کہا گیا ہے وہ اہم ہے۔

یہ بات میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ جدید افسانہ کی مشکل تو یہ ہے کہ وہ مشکل بھی نہیں ہے۔ اس میں پیچیدہ علامتی افسانہ کا اشکال نہیں ہے جس کا فارم قاری کو حیران و پریشان کر کے اچھال پھینکتا ہے محض دوبارہ اپنی طرف کھینچنے اور جذب کرنے کے لیے، علامتی آرٹ MIMETIC آرٹ کے مقابلہ میں مبہم، پیچیدہ، مشکل اور سب

آزما ہوتا ہے لیکن قاری کو صبر کا پھل ہمیشہ میٹھا ملتا ہے۔ علامتی آرٹ کے ساتھ قاری ایک تناؤ کے رشتہ میں جیتا ہے۔ رد و قبول کا جدلیاتی عمل سرچشمہ ہے اس استغراق، عرق ریزی اور زحمت عقدہ کشائی کا جس کے بغیر علامتی افسانہ کے راز ہائے سر بستہ بے نقاب نہیں ہوتے۔ اہل ہوس اس امتحان کی تاب نہیں لاتے اور بھاگ کھڑے ہوتے ہیں۔ لیکن ہمارا تجریدی افسانہ ایسے تہ دار اشکال کا حامل نہیں ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ وہی ہے جو سطح پر نظر آتا ہے۔ وہ پیچیدہ ہے لیکن اس کی پیچیدگی نہ تو پیچیدہ تجربہ کی زائیدہ ہے نہ پیچیدہ علامتی نظام کی بلکہ تکنیک کے کرتبوں اور اسلوب کے ابہام کا نتیجہ ہے۔ یہ حیرت کی بات ہے کہ علامتی اور اسطوری ہونے کے باوجود انتظار حسین کے افسانے نہایت صاف ستھرے ہیں جب کہ انور سجاد اور بلراج منیرا کے بعض افسانے انتہائی گنجلک اور الجھے ہوئے ہیں حالانکہ دونوں ریڈیکل فنکار ہیں اور ریڈیکلزم ابہام کا روادار نہیں ہوتا۔ وہ خارجی حقیقت کی ماہیت کو پہچانتا ہے اور اسی لیے اسے بدلنے کے درپے ہوتا ہے۔ مغرب کے بعض جدید فنکاروں کا اشکال غصری ہے۔ ان کے لیے خارجی حقیقت بے معنی ہو گئی ہے۔ اُن کے ناول اور افسانے کسی بامعنی تفسیر کے محتمل نہیں ہو سکتے کیونکہ وہ علامیہ ہیں اس خارجی حقیقت کے جو بے معنی ہو چکی ہے اور جس کی تفسیر ممکن نہیں رہی۔ بلیکٹ کے ناول اور افسانوں کے کثیر حصے ایسے ہیں جو کوئی معنی نہیں دیتے۔ نہ ان کی شرح ممکن ہے نہ تفسیر۔ وہ عقدے اور معنی بھی نہیں کہ حل کیے جاسکیں۔ وہ مبہم بھی نہیں کہ معنی رمز و کنایہ کے دبیز پردوں میں ملفوف ہوں۔ وہ مہمل بھی نہیں اور NON-SENSICAL بھی نہیں۔ بس بات اتنی ہے کہ آپ ان کے معنی نہیں پاسکتے کیونکہ خارجی کائنات کے مانند ان میں معنی ہیں ہی نہیں۔ ظاہر ہے یہ اشکال ایلٹ اور جانس کے اشکال سے بالکل مختلف ہے اور یہ بھی ظاہر ہے کہ مارکسی فنکار کو ایلٹ کا ابہام تک گوارا نہیں تو اس نوع کا اشکال کیسے قابل قبول ہوگا۔ اس کے لیے نہ صرف خارجی حقیقت بے معنی نہیں، بلکہ وہی معنی رکھتی ہے جسے وہ سمجھتا ہے اور جو اس کے فلسفہ کی دسترس میں ہے۔ اس نظر سے دیکھیں تو مارکسزم اور جدیدیت کا میل خلاف عقل معلوم ہوتا ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ ان ریڈیکل فنکاروں نے جدیدیت کے فلسفہ کو چھوڑ کر صرف اس کے فنی حربوں کو اختیار کیا؟ اگر ایسا ہے تو یہ کھلی ظواہر پرستی اور فیشن پرستی ہے۔

شاید یہی سبب ہے کہ تجریدی افسانہ کی طرف ہمارے نقادوں کا رویہ کوئی واضح شکل اختیار نہیں کر پایا۔ حد تو یہ ہے کہ وہ تجریدی افسانہ کے اسلوب کی تصحیح پر کھٹک نہیں کر سکے۔ ان کی تان بس ایک ہی بات پر ٹوٹتی ہے کہ افسانہ اب شاعری کے قریب آگیا اور افسانہ میں پہلی بار زبان کا تخلیقی استعمال عمل میں آیا اور اسلوب میں تصحیح اور صالح قسم کی شعریت پیدا ہو گئی۔ جب اسلوب پر نظر مرکوز کرتے ہیں تو خود ان کا تنقیدی اسلوب چھلا وہ بن جاتا ہے۔

جدید افسانہ کے مفسروں کا اس بات پر اصرار ہے کہ اس کی زبان کی شعریت کرشن چندر کی رومان زدہ زبان کی شعریت سے مختلف نوعیت کی حامل ہے۔ ممکن ہے یہ بات چند افسانوں تک درست ہو جن میں علامتی اور اسطوری تکنیک کا صحیح استعمال کیا گیا ہے۔ ورنہ زیادہ تر افسانے تو شاعری سے قریب ہونے کے لیے اسی

RHETORIC کا استعمال کرتے ہیں جو ادب لطیف، خلیل جبران، ٹیگور، آسمانی صحائف، رومانی داستانوں اور گوٹھک سے مستعار ہے۔ اسلوب کی یہ روش رومان زدہ ذہن کو مرغوب آتی ہے کیونکہ اس میں سریت، شعریت اور روحانیت کی ملی جلی کیفیات ملتی ہیں۔ جدید افسانہ نگار حقائق اور ان کی منطقی ترتیب اور عقلی تفہیم سے بلند ہو کر ایسی تجریدی اور ماورائی فضاؤں میں پرواز کرتا ہے جہاں زبان ذہنی اور جذباتی کیفیات کا بیان کرنے میں شاعری کی مانند آزاد ہوتی ہے کیونکہ وہ حقائق کی پابستگی سے نجات پا چکی ہوتی ہے۔ یہ آزادی تخیل کے لیے دودھاری تلوار ہے۔ کڑی آزمائش بھی اور نجات کا سہل راستہ بھی۔ تخیل حقائق کی پابستگی سے نجات پاتا ہے لیکن اس سے بھی کڑے مرحلے میں داخل ہوتا ہے جہاں اسے علامتی تخیل کے سخت تر ڈسپلن کو قبول کرنا پڑتا ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں اچھے اچھے لکھنے والوں کی سانس اکھڑ جاتی ہے کیونکہ علامتی تخیل بہت نایاب ہے اور زیادہ تر لکھنے والوں کو تمثیل اور استعارے کی سرحد سے آگے بڑھنے نہیں دیتا۔ اس سرحد پر وہ بھی سوچتے ہیں کہ چلو آسانی سے نجات ملی لیکن یہی سہل نجات ان کی موت کا سبب ہوتی ہے کیونکہ تمثیل اور استعاروں کے دھندلکے سے وہ باہر نہیں نکل سکتے اور نہ تو وہ علامت نگار بن پاتے ہیں۔ نہ حقیقت نگار۔ ان کی تخلیقات پر نہ تو حقیقت نگاری کا سورج متمتا ہے نہ علامات کے ستارے ٹوٹتے ہیں۔ ایک جس کی کیفیت طاری ہوتی ہے جس میں زبان نہ نثر کی چمک پیدا کرتی ہے نہ شاعری کا حسن بلکہ نجی رومانیت کا شکار ہو جاتی ہے۔ کرشن چندر کی رومانیت میں حسن فطرت کی بخشی ہوئی صلابت تھی۔ ان کے یہاں فطرت جاگتی ہے تو زبان بھی جاگتی ہے۔ زبان اپنا شاعرانہ حسن اس حقیقت سے پاتی ہے جسے کرشن چندر کا تخیل اپنی رومانی گرفت میں لیتا ہے اور یہاں یہ حقیقت حسن فطرت ہے۔ لگ بھگ یہی عالم قرۃ العین حیدر کا ہے۔ وہ منظر نگاری سے زیادہ امیج سازی کرتی ہیں اور امیج جہاں ان کی ذہنی کیفیات کی تصویر ہوتا ہے وہیں محسوس منظر کے تمام رنگین پہلوؤں پر حاوی بھی ہوتا ہے۔ لیکن قرۃ العین کا طریقہ کار اتنا نازک ہے کہ خود ان سے اکثر مقامات پر نبھ نہیں سکتا۔ الفاظ حسی پیکر کو سامنے نہیں لاتے بلکہ ذہنی کیفیات کا شاعرانہ بیان بن جاتے ہیں۔ یہی طریقہ کار اور زیادہ بگڑی ہوئی شکل میں جدید افسانہ نگاروں نے اپنایا اور زبان کے ذریعہ رومانی اور گوٹھک فضا آفرینی کر کے وہ اس بھرم میں مبتلا رہے کہ وہ زبان کا تخلیقی استعمال کر رہے ہیں گو یہ محض مجہول شاعرانہ استعمال تھا جو نہ منظر نگاری کر رہا تھا نہ پیکر تراشی۔ وجہ یہ تھی کہ دونوں چیزیں اس تخیل کے اوزار ہیں جس کی آنکھ حقیقت اور علامت دونوں کا مشاہدہ یکساں بصارت سے کرتی ہے۔ جدید افسانہ نگاروں کے پاس یہی آنکھ نہیں تھی۔ محض رنگین چشمے تھے۔ زبان کی اوپری رنگینی نے زبان کے اصل جوہر کو ظاہر ہونے نہیں دیا۔ لہذا شاعرانہ تاثر کے ہمارے تصورات ابھی بھی رومانی نثر سے وابستہ ہیں اور ہمارے سامنے افسانوی بیانیہ کے ایسے نمونے نہیں ہیں جن کو اساس بنا کر ہم ہمارے ان تصورات میں توسیع اور اضافہ کریں۔ شدت، مرکزیت، ابہام، تجرید، آفاقیت، اندازی اور ترفع کی وہ اصطلاحیں جو شاعرانہ اسلوب کی صفات کا بیان ہیں، ہم استعمال کرنا چاہتے ہیں لیکن جن افسانوں کے لیے ہم استعمال کرتے ہیں ان میں سوائے ادب لطیف کی رومانیت اور خطابت کی بلند آہنگی کے ہمیں کوئی اور خصوصیت نظر نہیں آتی۔

میرا خیال یہ ہے کہ شاعرانہ تاثر کا تعلق اتنا فنی اوزاروں سے نہیں جتنا فنکارانہ تخیل سے ہے۔ شاعری کی نقل میں ہماری نثر نے تمام فنی اوزار استعمال کیے۔ جمع بھی لکھا اور قافیہ پیمائی بھی کی۔ ضائع لفظی اور معنوی کا استعمال بھی کیا، اور شاعرانہ بندش الفاظ کا بھی۔ لیکن ایسی نثر کے تاثر کو ہم شاعرانہ تاثر نہیں بلکہ صنعت گرانہ تاثر کہیں گے۔ شاعرانہ تاثر سے اگر ایک لطیف و شیریں ذہنی کیفیت مراد ہے تو نثر مرصع نہ تو ایسی کیفیت پیدا کرتی ہے نہ ہی ایسا کوئی مقصد اس کے لکھنے والوں کے سامنے تھا۔ دراصل نثر و نازک شاعرانہ کیفیات کا تصور بھی رومانی شاعری سے وابستہ ہے اور خود شاعری میں جسے سرور صاحب کے الفاظ میں ”شیریں دیوانگی“ کہا گیا ہے وہ رومانی شاعری کا عطیہ ہے۔ چنانچہ ہمارے یہاں شاعرانہ اسلوب کی باتیں یا تو پہلے حجاب امتیاز علی کے حوالے سے کی جاتی تھیں یا بعد میں کرشن چندر اور قرۃ العین حیدر کے حوالے سے کی جانے لگیں اور یہ لکھنے والے بنیادی طور پر رومانی ادیب تھے۔ عصمت اور منٹو کے حوالے سے شاعرانہ اسلوب کی باتیں عموماً نہیں کی جاتیں کہ یہ لوگ سفاک حقیقت نگار تھے۔ اور ان کے اسالیب میں شاعری کی غنائیت کی بجائے نثر کی صلابت تھی۔ کرشن چندر اور قرۃ العین حیدر کے یہاں بھی شعریت منظر نگاری اور فضا بندی کی رہیں مٹت تھی۔ یہی دو عناصر ان کو تھک ناولوں کو بھی شاعرانہ کیفیت کا حامل بناتے ہیں جو رومانی تحریک کے زیر اثر انگریزی میں لکھے گئے۔ پھر ناولوں کی منظر نگاری پر اس لینڈ سکیپ مصوری کا بھی بڑا اثر ہوا جس کا موضوع خواب آلود رومانی مناظر تھے۔ اٹھارویں اور انیسویں صدی میں اس نوع کی مصوری کو بڑا فروغ حاصل ہوا تھا۔ جھپٹے کا عالم، ڈوبتے سورج کی کیفیات ندی کے آہستہ خرام پانیوں پر جھلکی ہوئی شاخیں، جنگلوں کے پراسرار سنائے۔ یہ منظر کشی کلاسیکی مصوری سے اس معنی میں مختلف تھی کہ وہ تمام کی تمام کیف آدرہ رومانی فضاؤں میں ڈوبی ہوئی تھی۔ اس مصوری نے فطرت کو دیکھنے کا آدمی کا زاویہ نظر تک بدل دیا۔ پھر رومانی شاعری میں فطرت کی سرگوشیوں کی نے بھی بہت تیز تھی۔ نثر میں شاعرانہ اسلوب قدرتی طور پر مناظر فطرت اور گھاؤں کی پرسکون فضاؤں کے ساتھ منسلک ہوتا گیا اور ایسے ناولوں میں PASTORAL شاعری کی IDYLIC فضاؤں کی دل کو لہانے والی کیفیات پیدا ہوئیں۔ شہری ناولوں اور دیہاتی ناولوں کا یہ فرق دنیا بھر کے ادب میں دیکھا جاسکتا ہے۔ یہ نہیں کہ دیہاتی ناولوں میں المیہ وارداتیں یا کھر درے حقائق نظر نہیں آتے، لیکن ان کے پہلو پہ پہلو فطرت کی حسن کاری بھی اپنا جادو جگاتی رہتی ہے۔ رومانی تخیل فطرت کی شاداب فضاؤں میں ہی پھیلتا پھوتا ہے۔ حاصل بحث یہ کہ شاعرانہ تاثر کا ہمارا جو کچھ بھی تصور رہا ہے وہ ذہن کی رومانی کیفیت سے زیادہ ہے اور شاعرانہ اوزاروں سے کم ہے۔ مرصع نثر کو ہم شاعری نہیں سمجھتے، رومانی نثر کو سمجھتے ہیں۔

اور نثر یہ رومانی فضا میں اور شاعرانہ تاثر پیدا کرنے کے لیے الفاظ کے نرم و نازک اور شیریں آہنگ، سبک و جملوں کے بہاؤ اور زبان کی حاضراتی قوتوں کا بھرپور استعمال کرتی ہے۔ یہی چیزیں رومانی شاعر کے دست تصرف میں بھی رہتی ہیں۔ گویا جس قسم کے شاعرانہ تاثر کی بات کرنے کے ہم عادی ہیں، وہ رومانی شاعری اور رومانی نثر میں مشترک ہے۔ اسی لیے میں شاعرانہ تاثر کو تخلیقی تخیل کی کارفرمائی زیادہ سمجھتا ہوں اور اسے محض شاعرانہ اوزاروں کے استعمال کا نتیجہ نہیں سمجھتا۔ اس نظر سے آپ دیکھیں گے تو تشبیہات، استعارات، اور لفظی پیکروں کا

استعمال منٹو اور عصمت کے یہاں بھی بہت ہوا ہے لیکن ان کے اسالیب کو ہم شاعرانہ نہیں کہتے کیونکہ ان کا تخیل شاعرانہ نہیں بلکہ حقیقت پسندانہ ہے۔ ان کے برعکس کرشن چندر اور قرۃ العین کا تخیل رومانی سطح پر حرکت کرتا ہے۔ علامتی اور اسطوری تخیل شاعری کے قریب ہوتا ہے۔ وجودی تخیل قدرے فاصلے پر، حقیقت پسندانہ تخیل خاصے فاصلہ پر ہوتا ہے۔ لیکن تخیل کی ایسی کڑی درجہ بندی بھی درست نہیں ہے۔ مختلف قسمیں آپس میں گھلتی ملتی رہتی ہیں اور مختلف عناصر ایک دوسرے کو مغلوب کرنے کی بجائے اکثر خوش آہنگ توازن پیدا کرتے ہیں بیدی کے یہاں علامتی، اسطوری اور حقیقت پسند تخیل کا یہی توازن ان کے افسانوں میں شاعری اور حقیقت نگاری کا خوبصورت امتزاج پیدا کرتا ہے۔ بے لاگ حقیقت نگاری کے باوجود بیدی کے افسانے شدت تاثر میں نظم سے مشابہت رکھتے ہیں۔ کیونکہ بیدی شاعر ہی کی مانند واقعہ کو اس کی تمام جزئیات سمیت ایک شعری پیکر میں بدل دیتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ بیدی شاذ ہی ڈرامائی تکنیک کا استعمال کرتے ہیں۔ ان کا ذہن ان کے افسانوں میں مسلسل سرگرم کاررہتا ہے اور ریشم کے کیڑے کی مانند وہ جال بنتا رہتا ہے جو نظر تو نہیں آتا لیکن خاموشی سے واقعہ کی تمام جزئیات کو سمیٹتا رہتا ہے اور پھر چشم زدن میں اسے ایک امیج میں بدل دیتا ہے۔

چونکہ اب خود شاعری کا تصور رومانی کیف آفرینی تک محدود نہیں رہا بلکہ شاعری بھی سخت اور سنگلاخ حقائق کا کھر در بیان کرنے کے باوجود شاعری رہتی ہے، اس لیے کیا یہ ممکن نہیں کہ ہم بعض حقیقت پسند افسانوں کے متعلق بھی یہ بات کہیں کہ وہ شاعرانہ تاثر رکھتے ہیں، کیا ”بالوگوپی ناتھ“ کے متعلق ایسا کہہ سکتے ہیں؟ میرا خیال یہ ہے کہ ڈرامائی تکنیک میں جس میں واقعات کو پوری معروضیت کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے، اس بات کی گنجائش بہت کم ہوتی ہے کہ اس سے شاعرانہ تاثر پیدا کیا جاسکے۔ واقعات ڈرامائی طور پر ہی پیش کیے جاتے ہیں اور ان کا تاثر ڈرامائی اور افسانوی ہوتا ہے۔ چونکہ بیانیہ شخصی اور تاثراتی نہیں بن پاتا اور واقعات کی پیش کش کے علاوہ اور کوئی کام نہیں کرتا اس لیے غیر شخصی اور غیر شاعرانہ رہتا ہے۔ یعنی ڈراما بیانیہ کو مکمل طور پر مغلوب کیے ہوئے ہوتا ہے۔ ڈرامے کا یہ غلبہ تاثر کو ڈرامائی بناتا ہے۔ یہ تکنیک ”بالوگوپی ناتھ“ کے لیے کیوں ناگزیر تھی اس کی بحث میں اس افسانہ پر اپنے ایک مضمون میں کر چکا ہوں، اور اسے اس موقع پر دہرانے کی ضرورت محسوس نہیں کرتا۔ میں سمجھتا ہوں کہ ڈراما بیانیہ کو جتنا کم کاٹے گا، بیانیہ ڈرامائی یا واقعاتی عناصر کی پیش کش میں جتنا آزاد ہوگا، اس کے شاعرانہ بننے کے امکانات زیادہ ہوں گے۔ چنانچہ کرشن چندر اور قرۃ العین حیدر منٹو کے مقابلہ میں شاعرانہ فضاؤں میں زیادہ آزادی سے پرواز کرتے ہیں۔ لیکن یہ آزادی ان کے فن کے لیے سودمند ثابت نہیں ہوتی۔ ہم محسوس کرتے ہیں کہ کاش ان کا تخیل واقعات سے زیادہ بندھا رہتا تا کہ واقعہ کی روح، اس کی پوری ڈرامائیت اُن کی گرفت میں آتی، بیدی اس لحاظ سے بالکل منفرد ہیں کہ اُن کے یہاں نہ تو بیانیہ واقعہ سے آزاد ہوتا ہے نہ واقعہ کا ڈرامائی عمل بیانیہ کی امیج سازی، علامت سازی یا اسطور سازی میں مخل ہوتا ہے۔ دونوں متوازی چلتے ہیں۔ بیدی واقعہ کو بیان بھی کرتے ہیں، واقعہ پر سوچ بھی کرتے ہیں اور واقعہ کو امیج یا استعارے میں بدلتے بھی ہیں اور یہ تینوں کام ان کے یہاں ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔

جب علامت نقادوں کا وظیفہ ٹھہری تو افسانہ نگاروں نے بھی اسے اسمِ اعظم جانا۔ ہم ہوئے تم ہوئے کہ میر ہوئے، سب کے سب اس جمعہ کی وبا کی زد میں تھے سوائے ترقی پسندوں کے کہ ترقی پسندی خود ایک ایسا روگ ہے جس کے ہوتے ہوئے عموماً لکھنے والوں کو دوسری تھی منی منی بیماریاں نہیں ہوتیں۔ نارنگ ایک جگہ لکھتے ہیں:

”نئی کہانی کا سب سے بڑا مسئلہ حقیقت کا بدلتا ہوا تصور تھا۔ یعنی حقیقت صرف وہ نہیں جو

دکھائی دیتی ہے بلکہ اصل حقیقت وہ ہے جو اسما و اشکال کی دنیا سے پرے حواس سے اوجھل

رہتی ہے اور جسے لفظ کو محض نشان کے طور پر استعمال کرنے سے نہیں بلکہ لفظ کو استعارے اور

علامت کے طور پر استعمال کرنے سے ظاہر کیا جاسکتا ہے۔“

اب حقیقت کی ایسی تعریف شیخ الاکبر محی الدین ابن العربی تو سمجھ سکتے ہیں لیکن خرقہ پوشوں کی وہ ٹولی جو ڈھائی رکعت کے افسانوں میں اسما و اشکال کی دنیا کو منتقل کرنے کی سکت نہیں رکھتی تھی اور جس پر ہر لفظ پر سجدہ سہو واجب آتا تھا، وہ استعاروں اور علامات کے مقامات میں کیسے داخل ہوتی۔ چنانچہ سالک راہ کو بھی اس بات کا احساس ہونے لگا کہ وہ جو سیدھی سادی کہانی لکھنے پر قادر نہیں، وہ علامات کے مشکل مقامات کے چکر میں نہ پڑیں۔ ورنہ شروع شروع میں تو نارنگ کا وہ عالم تھا کہ انتظار حسین اور انور سجاد، سریندر پرکاش اور بلراج میزاجن کا ذکر ہم نئی کہانی کے عناصر اربعہ کے طور پر کرتے ہیں۔ (ان سے پہلے کے عناصر کرشن چندر اور مننو، عصمت اور بیدی تھے۔ عسکری ہوتے تو چار کے ہندسوں کی صوفیانہ تاویل بھی کر ڈالتے)۔۔۔۔۔ کے بعد، یعنی عناصر اربعہ کے بعد آنے والے نئے افسانہ کے شہسواروں کا ذکر وہ اس طرح کرتے تھے۔ ”ان کے ساتھ ساتھ دوسرے افسانہ نگار اٹھے اور دیکھتے دیکھتے اردو افسانے کے زمین و آسمان بدل گئے۔“ لیکن ہم نے دیکھ لیا کہ چند ہی برسوں میں زمین افسانہ آسمان بن کر نئے افسانہ نگاروں اور نارنگ سے بدلہ لینے لگی۔ وہ شہسوار جن کے متعلق نارنگ نے کہا تھا۔ ”نئے افسانہ نگار فکر و احساس اور اظہار و اسلوب کے یکسر نئے مسائل سے دوچار تھے۔ ان کے دلوں میں ایک انجانا کرب اور نئی آگ تھی، جس کی وجہ سے نئے افسانے کا آبگینہ تندی صہبا سے پگھلنے لگا تھا۔“۔۔۔۔۔ وہ شہسوار گرے اور گرے بھی تو کہاں، افسانہ کے میدان جنگ میں نہیں بلکہ جیسا کہ خود نارنگ قبول کرتے ہیں ادب لطیف اور انشائیہ کی دلدل میں۔ نارنگ کہتے ہیں نئی نسل ”کچھ دورا ہے پر ٹھٹھکی ہوئی ہے۔“ لیکن نئی نسل نے تو جو راہ اختیار کی تھی وہ دورا ہے پر جاتی ہی نہیں تھی، سیدھی کشف کے مقام میں داخل ہوتی تھی۔ اس مقام میں نئی نسل کشف کو نہ پہنچی، قبض کی شکار ہو گئی اور نارنگ کے ہاتھ میں نئے افسانہ کا پگھلتا ہوا آبگینہ رہ گیا جسے نہ وہ تھام سکتے ہیں نہ پی سکتے ہیں۔

نارنگ سمجھ نہیں پا رہے ہیں کہ نیا افسانہ دورا ہے پر کیوں ٹھٹھکا، کیونکہ وہ ٹھٹھکنے اور بھٹکنے میں فرق نہیں کر رہے۔ ٹھٹھکتا وہ ہے جسے راہ کی تلاش ہو، جو اتنا باشعور ہو کہ جانے کہ اس کا اگلا قدم مثلاً نرے پروپیگنڈے، نری صحافت، یا ٹیلی ویژن کی سیریل یا سوپ آپرا میں پڑے گا جو نان آرٹ ہے۔ حقیقت پسند فلکشن کی پوری تاریخ ہر دور کی حقیقت اور ہر فنکار کے شخصی شعور، تجربہ اور وژن کو آرٹ میں منتقل کرنے کے لیے نئی راہوں کی جستجو کی تاریخ ہے۔ یہاں کوئی صراطِ مستقیم نہیں ہے کہ ہر دور اپنے مسائل اور چیلنج لے کر آتا ہے اور فنکار کا راستہ پھر نشیب و فراز

سے گزرتا ہے اور وہ غیر ادبی ترغیبات اور غیر فنی رویوں میں الجھتا، اُن سے بچتا اور زیادہ پائیدار تخلیقی طریقوں کی جستجو میں مسلسل سرگرداں رہتا ہے۔ راہ تجسس کے ایسے خطرات سے ہمارا علامت نگار افسانہ نگار محفوظ ہے۔ اسے افسانہ کا طریقہ کار بنانا یا مل گیا ہے۔ وہ تو اس لمحہ کا منتظر رہتا ہے جب علامات اس پر منکشف ہوں۔ اسے نہ انسانوں میں دلچسپی ہے نہ خارجی حقیقت میں نہ گرد و پیش کی دنیا میں کہ یہ سب چیزیں افسانہ کو زندگی کا آئینہ بناتی ہیں جب کہ اس کی دلچسپی تو افسانہ کو علامات کا طلسمی پیکر بنانے میں ہے۔ ادب کا یہ گیانی سنسار کو توجہ کر دھیان کے اس مقام میں پہنچنا چاہتا ہے جہاں اسما اور اشکال سے پرے عالم تماشال سے علامتوں کے کنول اس کے تخیل کے آفاق پر گر کر ٹوٹ کر اسے پر نور بناتے رہیں۔

پتا نہیں وہ کون سے برگزیدہ لوگ ہیں جو ان مقامات سے گزرتے ہیں۔ ہم نے تو صرف ان جوگیوں کو دیکھا جن کی جھاڑوں میں نئے افسانہ کی زبان کا الجھاؤ ہے۔ آنکھوں میں علامتوں کے چمپڑے، تن پر بھبھوت جو انسانی بستیوں کو راکھ کر کے ملی گئی ہے اور گلے میں کرداروں کی کھوپڑیوں کے بار۔ وہ ہاتھ میں چمٹا کر تھسین و تعریف کی بھیک مانگتے ہیں، لیکن ادب کی گریستن ان کی جھولی میں سوکھی کلی شیز کے ٹکڑے پھینک کر روٹیاں اسی کے لیے بیلتی ہے جو اس کا سنسار چلاتا ہے۔

حقیقت نگاری عقلیت پسندی ہے کیونکہ وہ ناول کے ساتھ وجود میں آئی جو زمانوں اور داستانوں کے برعکس سائنس،، روشن خیالی جمہوریت اور بورژوا کلچر کی پیداوار تھا۔ علامت پسندی رومانی سریت کی حامل ہے جو خارجی حقیقت کے ترجمان بورژوا ناول کو میکا کئی، سطح میں اور کاروباری اخلاقیات کا شکار ہونے سے بچاتی ہے۔ اس طرح علامت پسندی اعلا حقیقت نگاری کا روحانی عنصر بنتی ہے۔ علامت حقیقت میں استعارہ اشیا میں اور تمثیل تجربہ میں پیوست ہوتی ہے۔ ظاہر میں صرف جھاڑی کو دیکھتا ہے۔ عارف جھاڑی میں جھلکتے نور ازل کے شعلہ کو بھی دیکھتا ہے۔ ایک صرف جھاڑی کا بیان کرتا ہے۔ دوسرے کے یہاں صرف شعلہ ہوتا ہے جھاڑی کے بغیر۔ اچھا افسانہ وہی ہوتا ہے جو حقیقت نگاری کی سطح کے نیچے مختلف نوع کے معنوی ابعاد کا حامل ہو جس میں سے ایک علامت پسندی کا ڈامنشن ہے۔ جدید افسانہ نگاروں کا المیہ یہ ہے کہ وہ جسمانی تقاضوں کا انکار کر کے روحانی بالیدگی کے لیے فکشن کی دنیا جو ہمارے گرد و پیش کی دنیا کا عکس ہے کا تیاگ کر کے علامتوں کی گجھاڑوں میں جا بیٹھے۔

اب ذرا پیش رو افسانہ کے اُن شرعی عیوب کی طرف پلٹے جن کے خلاف عالم تماشال کے متلاشی ان قلندروں نے بغاوت کی۔ قلندر تو سکر کی اس حالت میں تھے کہ خود اپنی خبر نہیں تھی۔ جو لوگ پہلے ہی چارابرو کا صفایا کر لیتے ہیں وہ تراش خراش، کاٹ چھانٹ غرض کہ مشاطگی کی تمام ذمہ داریوں سے سبک دوش ہو جاتے ہیں۔ ننگی نہائے گی کیا نچوڑے گی کیا۔ نیا افسانہ ویسے بھی ساتھ دُلی گایوں کا کا بوس ہے۔ قحط زدہ علاقہ کے لوگ بغاوت نہیں کرتے، چپ چاپ بھوکے مرتے ہیں۔ پیش رو افسانہ نگاروں کا قصور یہ ہے کہ انھوں نے اپنی کھیتیاں ہری رکھیں۔ نئے افسانہ نگاروں نے علامات بوئیں، افسانے کہاں سے کاٹے۔ بہر حال اپنے ابرو مند آنے سے پہلے ان قلندروں نے اپنے پیش رو افسانہ کی جن مکروہات پر خط نسخ کھینچا وہ مفسر فرقہ علامتیہ حضرت نارنگ کے الفاظ میں

یہ ہیں۔ ”سطحی رومانیت، کھوکھلی جذباتیت، اشتہاریت، برہنہ مقصدیت اور خارجیت، خطیبانہ رومانیت، جذباتیت، سیاہ اور سفید کی سطحیت متوسط طبقہ کی کھوکھلی اخلاقیات، نظریہ سازوں کی اشتہاریت اور خارجی تقاضوں کے تحت زندگی کی ادھوری سطحی اور یک طرفہ ترجمانی۔“

کلی شیز کی اس فہرست سے پتا چلتا ہے کہ پیش رو افسانہ کو سنگسار کرنے کے لیے نارنگ کی جھولی میں پتھر نہیں ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ نارنگ کو پریم چند، بیدی، منٹو، کرشن چندر عصمت غلام عباس کے افسانوں سے اتنی نفرت نہیں ہے جتنی کہ یہ کلی شیز ظاہر کرتی ہیں۔ دوسری بات یہ کہ جیسا کہ میں آگے چل کر بتاؤں گا کہ ان کلی شیز کا جتنا اطلاق نئے افسانہ پر ہوتا ہے اتنا پرانے افسانہ پر نہیں ہوتا۔

سب سے پہلے لیجیے رومانیت جس کے لیے نارنگ ایک بار سطحی تو دوسری بار خطیبانہ کی صفت استعمال کرتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ پریم چند، بیدی اور منٹو کا افسانہ رومانی نہیں بلکہ حقیقت پسند افسانہ ہے جو ان کے پیشرو ادب لطیف لکھنے والوں کے خلاف بغاوت تھا۔ جدید افسانہ کے نکتہ چینیوں کا کیا ذکر جب خود نارنگ جدید افسانہ سے برگشتہ خاطر ہوتے ہیں تو اس پر ادب لطیف ہونے کا اعتراض کرتے ہیں۔ اس پر نیگوریت اور خلیل جبرانیت کے الزامات بھی اس کی رومانیت کی نشان دہی کرتے ہیں۔ بے شک کرشن چندر رومانیت کے سب سے زیادہ شکار ہیں۔ لیکن کرشن چندر کی سطحی، خطیبانہ اور انقلابی رومانیت کے اثرات سے جدید افسانہ بچ نہیں سکا۔ بلراج میسر اور انور سجاد کے افسانوں میں جو انقلابی لہر ملتی ہے وہ کرشن چندر کے رومانی اسلوب کی جھلماہٹ لیے ہوئے ہے۔ دونوں کے یہاں خطابت بھی ہے اور شاعرانہ پن بھی۔ کرشن چندر کی ایک بڑی کمزوری یہ تھی کہ وہ بیدی اور منٹو کی مانند افسانوی فارم کا ڈسپلن قبول نہیں کرتے تھے۔ یہ کمزوری تمام جدید افسانہ نگاروں میں وبا کی طرح پھیلی نظر آتی ہے۔ کرشن چندر ہی کی مانند تمام جدید افسانہ نگار انشائیہ، صحافت، فنحاسی، پیروڈی تمثیل اور افسانہ کے امتیازی فاصلوں کا ذرہ بھر لحاظ نہیں کرتے۔ جدید افسانہ نگاروں نے کرشن چندر کی کمزوریوں کو اپنایا، کیونکہ کرشن چندر اپنے کمزور لمحوں میں دوسرے بلکہ تیسرے درجہ کے افسانہ نگار بن جاتے ہیں اور یہی درجہ جدید خام کاروں کا ہے، لیکن کرشن چندر کی رومانیت کے چند روشن پہلو ہیں جنہیں اپنانے کی طاقت اور صلاحیت جدید افسانہ نگاروں میں نہیں تھی۔ مثلاً فطرت عورت اور زندگی کے خُسن کا سلگتا ہوا رومانی احساس۔ مغرب میں جدیدیت ایک نئی رومانیت، ایک نیا میگنزم، ایک نیا کھلنڈ راپن لے کر آئی جو ہمارے افسانہ نگاروں میں کہیں نظر نہیں آتا۔ حقیقت یہ ہے کہ جدید افسانہ کو شاعری کے قریب ہونے کے لیے جتنا رومانی ہونا چاہیے تھا اتنا رومانی بن نہیں سکا۔ مثلاً اسطوری تکمیل اپنی اصل میں رومانی ہے اور مذہبی اساطیر، توہمات اور فوق الفطری عناصر سے کام لیتا ہے جیسا کہ انتظار حسین اور سریندر پرکاش نے لیا۔ باقی افسانہ نگاروں کی کھیپ میں ہر احساس اور ہر جذبہ ہسٹریا میں بدل گیا ہے۔ فنکارانہ نظم و ضبط نہ ہو تو یہی نتیجہ ہوتا ہے۔ محض تنہائی و جودی کرب، اور شناخت کی گم شدگی کے احساس سے کام نہیں چلتا۔ یعنی ادب میں یہ کافی نہیں ہے کہ لکھنے والے کے پاس جدید آدمی کا یہ احساس ہو۔ خام کار ایسے احساسات اور موضوعات دوسروں سے ہٹا لیتے ہیں اور فن پر عبور نہ ہونے کے سبب ان کا ناس مارتے ہیں۔ تنہائی اور ذات کی گم

شدگی کا بیان ایسے واقعات کے ذریعہ کرتے ہیں جو نفسیاتی حقیقت پسندی کو حساب میں نہیں رکھتی۔ مبالغہ سے کام لیتے ہیں تاکہ احساس شدت سے ظاہر ہو۔ افسانوی اسٹرکچر جو احساس کو تھام سکتا ہے، کمزور ہونے کے سبب احساس چیخا چلا تا نظر آتا ہے جو ان کے اسلوب کو بے حد جذباتی بناتا ہے۔ اسی سبب سے افسانہ کوئی تاثر نہیں چھوڑتا اور اس سے وہی خلجان پیدا ہوتا ہے جو اعصاب زدہ نوجوان کی ہسٹریائی باتوں سے ہوتا ہے۔

اب رہا جذباتیت کا سوال، تو وہ کھوکھلی نہ ہو تب بھی کمزوریاں رکھتی ہے۔ جذباتیت سفاک حقیقت نگاری کا SAFETY-VALVE ہے۔ حقیقت نگاری جب اس قدر بے رحم بن جاتی ہے کہ اس کے غیر انسانی بنے کا خدشہ پیدا ہو جاتا ہے تو فنکار جذباتیت سے اسے گورا بناتا ہے۔ بہر حال حقیقت نگاری کو ان خدشات سے تو گزرنا ہی تھا۔ جذباتیت، قنوطیت، کلبیت، سنگ دلی، سنسنی خیزی، جرائم، جنسیت، عریانی وہ خندقیں ہیں جو حقیقت نگاری کی راہ میں آنے والی تھیں۔ کیونکہ ناول کا زندگی سے سروکار رزمیہ اور المیہ کے برعکس بڑے جذبات اور عظیم اعمال سے نہیں تھا بلکہ ایک عام آدمی کی زندگی سے تھا اور ناول عام آدمی کی خارجی اور داخلی زندگی کی جن سرزمینوں سے نقاب اٹھا رہا تھا ان کی سیاحت کی کوشش کلاسیکی ادب نے نہیں کی تھی۔ ان خندقوں کو پار کرنے کا ناول نگار کے پاس کوئی آسان اور بنا بنایا نسخہ نہیں تھا ایسا نہیں تھا کہ آپ نے علامت یا استعارے کا بانس ہاتھ میں لیا تو ایک ہی زقند میں تمام خندقوں کو پار کر گئے۔ حقیقت نگاری نے اپنے CORRECTIVE آپ پیدا کیے اور اس مقصد کے لیے اسے فن کی بلند اور دشوار گزار چوٹیوں کو سر کرنا پڑا۔ جذباتیت اور رقت سے گریز کے لیے اسے المیہ ڈرامے کے تخلیقی جوہر کو ناول کے آرٹ میں سمونا پڑا۔ یہ کتنا دشوار کام تھا اس کا احساس آپ کو اس وقت ہوگا جب آپ ایسن اور آرتھر ملر کے ڈراموں کو دیکھیں گے کہ ایک عام آدمی کی زندگی کو المیہ کا موضوع بنانا کتنا زبردست تخلیقی اجتہاد تھا۔ ناول میں تو یہ کام اور بھی دشوار تھا لیکن دوستو وسکی اور بارڈی نے یہ کام کر دکھایا۔ سوال جذباتیت کے خلاف بغاوت کرنے کا نہیں تھا، سوال زندگی کو آرٹ میں اس طرح برتنے کا تھا کہ زندگی اپنی تمام ہولناکی اور حسن کے ساتھ اور آرٹ اپنی تمام بصیرت اور حسن آفرینی کے ساتھ ہمارے دلوں کو متاثر اور مسحور کرے۔ یہ کام تکنیک کے پیسٹروں اور علامتوں کے تعویذوں سے نہیں ہوتے بلکہ تخیل، بصیرت، صاحب نظری اور حسن آفرینی کی ان پراسرار طاقتوں سے سرانجام پاتے ہیں جن سے قدرت نابغہ کو نوازتی ہے۔

بلاخرہ راشد الخیری کی عورت کی چپتا اور کرشن چندر کی مزدور کی چپتا میں فرق کیا رہا۔ چپتا کا افسانہ اور چپتا کی شاعری آرٹ نہیں ہے کیونکہ وہ آرٹ کے بنیادی عنصر نشاط آفرینی اور حسن آفرینی سے محروم ہے۔ وہ دکھ کو گوہر غم میں بدلنا نہیں چاہتی۔ اور رستے ہوئے ناسور زخموں کی بہار کا نظارہ پیش نہیں کرتے۔ بیدی کا افسانہ ”گرہن“ عورت کی چپتا کی کہانی نہیں آرٹ کا نمونہ ہے۔ چپتا المیہ کے حصار میں داخل ہو گئی ہے جو خوف اور رحم کے جذبات پیدا کرتا ہے۔ چاند گرہن، ندی پر اشراف کر تے لوگوں کی چیخ و پکار اور دونوں ہاتھوں سے پیٹ پکڑے بھاگتی ہوئی ہوئی، ایک ایسا منظر پیش کرتے ہیں جسے آدمی حیرت اور ہیبت سے دیکھتا ہے، گویا کوئی ان ہوئی ہوئی ہو رہی ہے، کوئی ایسی آسمانی گھٹنا بن رہی ہے جس سے آدمی خوف زدہ بھی ہے اور مسحور بھی۔ آنسو آنکھ میں کہاں سے آئیں۔

آنسو وہ ”چوتھی کا جوڑا“ کے لیے بچا رکھتا ہے جو المیہ ہی کا ایک روپ ہے لیکن کم تر کہ المیہ میں ہمیشہ خوف اور رحم کے جذبات کی مقدار کو برابر رکھنے کا کام سوائے شیکسپیر کے کسی اور سے نہیں ہو سکا۔ چنانچہ جیکو بین ٹریبیڈی میں خوف کو ہر اس میں اور رحم کو رقت میں بدلتے ہم دیکھتے ہیں۔ اسی لیے عصمت کی جذباتیت پر بھی سخت حرف گیری کی ضرورت نہیں پڑتی۔

لیکن یہ تو ڈراما نگاروں اور ناول نگاروں کی باتیں ہیں بھلا علامتی افسانہ کو ان چیزوں سے کیا لینا دینا۔ اسے پلاٹ، کردار، کہانی، عمل، واقعات کسی کی ضرورت نہیں کیونکہ وہ صرف علامت پر ادھار کھائے بیٹھا ہے۔ ایک علامت مل گئی مثلاً اسپتال میں بیمار آدمی کی جو اس کا وطن ہے اور جس کا سب ڈاکٹر علاج کرتے ہیں اور بیماری اچھی نہیں ہو پاتی، یا بستر پر دراز کھانسی کھنکارتی لاش کی جو زندگی، سماج، روایت کچھ بھی ہو سکتا ہے اور افسانہ نگار کا کام نکل گیا۔ جدید افسانہ نگار کی راہ میں کوئی خندقیں حائل نہیں کیونکہ وہ تو افسانہ نگاری کی راہ کی پہلی خندق یعنی تمثیل، جو عموماً اخلاقی کہانیاں پڑھانے والے آخونجیوں کا مسکن ہوتی ہے، ہی میں پڑا ہوا ہے۔ باہر نکلے، راہ چلے تو مرحلے بھی آئیں اور مرحلوں کے بغیر تخلیقی تخیل چل نہیں پاتا، ٹھہرے پانی کی طرح سڑا اندارتا ہے۔

متوسط طبقہ کی کھوکھلی اخلاقیات..... دراصل پیش رو افسانہ تو پورے کا پورا اس کا پردہ چاک کرتا ہے۔ اس شق میں سب سے تیزابی افسانے عصمت کے ہیں۔ لیکن ہمارے دور تک آتے آتے تو دنیا بھر میں متوسط طبقہ ہی ناپیدا ہو گیا، خصوصاً ہندوستان میں مسلمانوں کا متوسط طبقہ۔ اب تو انتظار حسین اور قرۃ العین حیدر کو اس طبقہ کا نوستالجیا ستاتا ہے۔ لبرل سماج ایسے کھلے سماج میں بدل گیا کہ فرد کو وقت کی چیرہ دستیوں سے روکنے والا کوئی اخلاقی نظام ہی نہیں رہا۔ قرۃ العین حیدر کے یہاں شریف متوسط طبقہ کی بیٹیوں اور بیبیوں کا انجام باؤ سنگ سوسائٹی کی کال گرل میں ہوتا ہے، یا مغرب کی STRIP-TEASE ریسٹوراں میں۔ عصمت نے لبرل سوسائٹی کا جو خواب دیکھا تھا وہ قرۃ العین حیدر کے یہاں کا بوس یں بدل گیا۔ دراصل ہمارے لبرل فنکاروں کے کبھی خوابوں کی تعبیریں ہولناک نکلیں، اور المیہ یہ ہوا کہ لبرلزم کو شکست کسی انقلابی نظریہ کے ہاتھوں نہیں ہوئی بلکہ بدترین قسم کی مذہبی احیا پرستی اور رجعت پسندی کے ذریعہ ہوئی۔

جدید افسانہ نگار کے یہاں متوسط طبقہ ہے ہی نہیں تو اسکی اخلاقیات کے خلاف بغاوت کا سوال پیدا ہی نہیں ہوتا۔ جب انسانی بستیاں افسانہ میں داستانوی طریقہ پر جھلکنے لگیں تو جو چیز سب سے پہلے افسانہ سے رخصت ہوتی ہے وہ عصری زندگی کا اخلاقی اور سماجی شعور ہے۔ دراصل افسانہ نگار افسانے لکھتا ہی اس لیے ہے کہ وہ دیکھنا چاہتا ہے کہ جس دنیا میں وہ رہ رہا ہے اس میں جینے کے کچھ معنی ہیں یا نہیں اور اگر اسے جینا ہے تو کن شرائط پر جینا ہے۔ یعنی افسانہ اس دنیا کو ہمارے لیے قابل فہم بناتا ہے جس کا روزمرہ کا تجربہ اس قدر پیچیدہ بلکہ ہولناک بن گیا ہے کہ ہماری فہم و فراست میں نہیں آتا۔ اسی لیے افسانہ عصری سماجی صورت حال سے آنکھیں چار کرتا ہے۔ اس صورت حال سے نپٹنے کے فنکارانہ طریقے علامتی یا تمثیلی ہو سکتے ہیں لیکن یہ صورت حال اس قدر پیچیدہ، تہ دار اور پہلو دار ہے اور اس سے انسان کی سیاسی، سماجی اخلاقی اور جذباتی زندگی کے اتنے بے شمار رشتے گنتھے ہوئے ہیں کہ

کوئی بھی باشعور فنکار محض تمثیل و علامت کی کال کو ٹھٹھری میں بند نہیں رہ سکتا۔

سیاہ اور سفید کی سطحیت..... سیاہ اور سفید کی تقسیم پر اخلاقی اور انقلابی ادب جو اخلاقی ادب ہی کی ایک شاخ ہے، مجبور ہے۔ کیونکہ ترغیب، تلقین اور پروپیگنڈے کا کام اس کے بغیر ممکن نہیں۔ سیاہ اور سفید کی تقسیم سے میلوڈراما پیدا ہوتا ہے جو المیہ ڈرامے کا کم تر روپ ہے۔ المیہ کردار سیاہ اور سفید دونوں عناصر کا مجموعہ ہوتا ہے۔ ترقی پسند ادب اخلاقی ادب ہونے کے ناتہ ہی آرٹ کی اس بلندی کو نہیں پہنچ سکا۔ بہر حال پروپیگنڈا اور انقلابی لٹریچر کو اپنے اس مقدر پر قانع ہوتا پڑتا ہے۔ لیکن جدیدیت کو بھلا ان مسائل سے کیا لینا دینا۔ اول تو یہ کہ ہمارے یہاں کوئی ڈراما ہی نہیں۔ مزید ستم یہ کہ کوئی ناول بھی نہیں۔ رہ گیا افسانہ تو وہ علامتی ہے جو اپنے فارم اور اپنی فطرت ہی میں غنائیت کا حلیف اور ڈرامائیت کا حریف ہے۔

لیکن میرا تو جھگڑا ہی یہ ہے کہ نیا افسانہ علامتی بھی نہیں، محض تمثیلی ہے اور تمثیل سفید اور سیاہ کی تفریق روا رکھتی ہے کیونکہ وہ اخلاقی حسیت کی ترجمانی کا فارم ہے۔ ہمارے یہاں نذیر احمد کے ناول اور اصغری اور اکبری کے کردار اس کی نمایندہ مثالیں ہیں۔ یہ سفید اور سیاہ کی تقسیم بلراج میزا اور انور سجاد کے افسانوں میں مل جائے گی جہاں استبداد اور انقلاب کی تجرید ان کا شخص اور ظالم و مظلوم کے کردار ترقی پسند افسانہ کی توسیع بنتے ہیں۔ ان کے برعکس انتظار حسین کے یہاں شرخیر کی سرزمین سے پھوٹتا ہے اور تاریکی کا نقطہ پھیل کر روشنی کو مغلوب کرتا ہے (زر دکتا) انتظار حسین کا کمال ہی یہ ہے کہ ان کے علامتی اور اسطوری کردار محض تجریدات نہیں بلکہ گوشت پوست کے زندہ انسانوں کا لمس، انفرادیت اور پیچیدگی رکھتے ہیں۔

ترقی پسند افسانہ یا یوں کہیے کہ کرشن چندر اور ان کے قابعین کا افسانہ سیاہ و سفید کی تقسیم روا رکھتا ہے۔ لیکن منٹو، بیدی، عصمت اور غلام عباس کے افسانے اس تقسیم سے بلند ہیں۔ ان کے کرداروں میں اخلاقی کش مکش بھی ہے اور نفسیاتی گہرائیاں بھی۔ ان کے مسائل کے کوئی آسان حل نہیں ہیں۔ یہ مسائل ہمیں انسان، زندگی، سماج اور اخلاقیات پر مفکرانہ غور و خوض کی دعوت دیتے ہیں۔ صحیح معنی میں سیاہ اور سفید کی تقسیم کے خلاف انحراف بیدی اور منٹو نے کیا اور اس طرح حقیقت نگاری کو اخلاق پسند سادگی کی اس خندق سے نکال کر جس میں پریم چند کا آدرش وادی اور کرشن چندر کا انقلابی افسانہ گرتا رہا تھا، اسے ایک نیا موڑ دیا اور اس میں اتنی فنکارانہ لچک اور گہرائی پیدا کی کہ وہ انسان کی داخلی اور خارجی زندگی کے تمام مظاہر کا احاطہ کر سکے۔

جدید افسانہ تو سیاہ اور سفید کی تقسیم کا اس قدر مارا ہوا ہے کہ افسانوں کی داستانوی فضا کے تحت ”سیاہ“ عفریتوں اور اکھششوں کی شکل اختیار کر گیا ہے۔ اور سفید شریف بوڑھوں نیک بیبیوں اور معصوم بچوں کی۔ جدید افسانہ ہر سطح پر اکبرے پن کا شکار نظر آئے گا۔ تخیل کی سطح پر وہ داستانوی فضاؤں کا رسیا ہے جو فکشن کی دنیا میں رومانی اور گوتھک تخیل کی معمولی سطح ہے۔ داستانوی فضاؤں کی باز آفرینی میں پیروڈی کا چٹا رد ہے اور پیروڈی طباعی کی راہ میں قدغن ہے۔ زبان کا شاعرانہ داستانوی اور حکایتی استعمال چونکہ نقل کا رنگ لیے ہوتا ہے اس اسلوب کو سامنے آنے ہی نہیں دیتا جو حقیقت پسند فکشن کی دنیا میں ہر ناول نگار کا اپنا منفرد اسلوب ہوتا ہے۔ شاعرانہ

پن اور خطابت، نیگوریت اور خلیل جبرانیت دونوں فکشن کے اسلوب کے وہ عیب ہیں جو اس وقت جھلکتے ہیں جب نثر کو اڑ اور کھڑکی، گلی اور بازار، اسکول جاتے بچے کی چہلیں اور حاملہ عورت کی چال کو حسن آفرین بیان میں منتقل کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ نثر کا سب سے بڑا کارنامہ ناول کی تخلیق ہے اور ناول کا سب سے بڑا کارنامہ اس اسلوب کی تخلیق ہے جو اپنے اظہار کے تنوع نزاکتوں اور وسعتوں میں شاعری سے بھی آگے نکل گیا ہے۔ حدید افسانہ نے شاعری اور داستان کے ساتھ بہت سستا سودا کیا اور تخلیقی نثر کی اس رنگارنگی سے محروم ہو گیا جو ہر افسانہ نگار میں ایک نیا جادو جگاتی ہے۔

خارجیت..... یہ کہنا کہ پیش رو افسانہ کا ایک عیب اس کی خارجیت تھی اور نئے افسانہ نے اس کے خلاف بغاوت کی غلط ہے۔ خارجیت سے مراد اگر تاریخیت اور دستاویزیت ہے تو بے شک اس کی مثالیں پریم چند اور کرشن چندر کے یہاں ملتی ہیں، بیدی اور منٹو کے یہاں نہیں۔ بیدی کے یہاں بھی صحافت تاک جھانک کر لیتی ہے لیکن منٹو اس سے صاف بچ جاتا ہے۔ دراصل یہ پورا معاملہ فنکارانہ برتاؤ کا ہے۔ آدمی خارج میں بھی اتنا ہی جیتا ہے جتنا کہ اپنے باطن میں۔ تاریخیت سے وہ دامن بچا نہیں سکتا۔ تاریخیت کوفن میں برتنے کا کوئی سہل نسخہ نہیں ہے۔ زیادہ سے زیادہ آپ یہ کر سکتے ہیں کہ ایسے کرداروں پر افسانہ لکھیں جو تاریخ میں سانس لینے کے ساتھ ساتھ ایسی بھری پری شخصی زندگی بھی رکھتے ہوں جو ہماری دلچسپی کا سبب بنے۔ قرۃ العین حیدر کی یہی کمزوری ہے کہ ان کے کرداروں میں ایسی نفسیاتی گہرائیاں نہیں ہیں کہ جن تاریخی حالات نے انھیں پیدا کیا ہے ان کے ختم ہونے کے بعد بھی ہم ان میں دلچسپی لے سکیں۔ بیدی اور منٹو کے کرداروں میں یہ گہرائیاں ہیں۔

خود جدید افسانہ کو دیکھیے۔ خام کاروں کو چھوڑیے کہ وہ تو دور جدید کی کاہلی تاریخ کے صیدزبوں ہیں۔ خود انتظار حسین اور سریندر پرکاش کے یہاں تاریخ اور صحافت اس قدر چھائی ہوئی ہے کہ افسانہ کی پوری دلچسپی صحافتی واقعات کے علامتی بیان میں مرکوز ہو کر رہ گئی ہے۔ جس روز ان واقعات میں آدمی کی دلچسپی ختم ہوئی مثلاً بازگوئی اور سرکس کے واقعات تو افسانہ میں بھی اس کی دلچسپی ختم ہو جائے گی۔ سریندر پرکاش اور انتظار حسین علامت نگار ہونے کے سبب ہی ایسے کردار تخلیق نہیں کر سکے ہیں جو تاریخ کے گزر جانے کے بعد بھی ہماری دلچسپی برقرار رکھتے۔ یہ کردار نہ تو انسانی مقتدر یا انسانی صورت حال کا علامہ ہیں نہ کوئی ایسی انفرادی خصوصیت کے حامل جو نفسیاتی اور فلسفیانہ مطالعہ کی دعوت دیتی ہو۔ ہمارا جدید تمثیلی اور علامتی افسانہ کردار کا افسانہ نہیں ہے۔ اس لیے تاریخیت کردار کے حوالے سے نہیں بلکہ تمثیل کے حوالے سے پہچانی جائے گی۔ دوستووسکی میں تاریخ کو ہم کرداروں کے حوالے سے پہچانتے ہیں مثلاً راسکون لیکوف اور ایوان کاراموزوف اور پرنس مشکن یہی حال کامیو اور سارتر کے کرداروں کا ہے۔ منٹو کا افسانہ ”نیا قانون“ جو ترقی پسندوں کی آنکھوں کا تارا ہے، گوارا افسانہ ہے لیکن یہاں بھی تاریخ کو ہم منٹو کو چہان کے ذریعہ پہچانتے ہیں۔ جدید افسانہ ایسے کوئی کردار نہیں دے سکا۔ وہ اپنی فطرت ہی میں ایسے کردار دینے سے قاصر تھا۔ حقیقت پسند افسانہ نے جدید افسانہ سے زیادہ کرداروں میں دلچسپی لی۔ اس لیے وہ تاریخ، صحافت اور خارجیت کے جوہر سے محفوظ رہا۔ جدید افسانہ اس جبر کا شکار ہوا اور بہت بری طرح شکار ہوا۔ کاش کہ وہ کم صحافتی،

تاریخی اور ہنگامی ہوتا اور انسان کے دل میں جھانک کر اس کی مسرتوں اور الم ناکیوں کے ابدی سرچشموں کی تلاش کرتا جیسا کہ بیدی اور منٹو نے کیا۔ کردار کی قیمت پر تمثیل کا سودا کر کے اس نے آرٹ کو صحافت پر قربان کر دیا۔ اس کا کام بس یہ رہ گیا کہ سامنے کے صحافتی واقعات کو تمثیل کا رنگ دے دے۔ یہ کام تو اخبارات کرتے ہی رہتے ہیں کہ جنگ، امن، عالمی امن، تخفیف اسلحہ اور ملکی سیاست پر کارٹون اور لطیفوں کے علاوہ اخلاقی حکایات تمثیلوں کے ذریعہ پیش کرنا ان کا پیشہ ہے۔

فارمولا بازی: اب یہ بات لیجیے کہ جدید افسانہ ترقی پسند دور کی فارمولا زدہ کہانی کے خلاف بغاوت ہے۔ کہانی فارمولا زدہ کب بنتی ہے؟ جب وہ خارجی یا داخلی سیاست یا فن کے جبر کا نتیجہ ہو۔ کسی نہ کسی طرح جب بات کو ایک مقصد یا ایک ڈھب کے تابع کیا جائے، تو بات آپ کہیں سے بھی شروع کیجیے کوئی بھی کیجیے، سب باتیں ایک سی نظر آئیں گی۔ جدید افسانہ خود اسی یک رنگی اور یک آہنگی کا شکار ہو گیا ہے جو ترقی پسند افسانہ میں مقصدیت کی پابندی کے باوصف حقیقت نگاری کے تقاضوں کے تحت مقام اور میلو کی آئینہ داری کے سبب پیدا ہو جاتی تھی۔ کرشن چندر کے یہاں کشمیر کی وادیاں ہیں اور پنجاب کے گانے بھی۔ بمبئی کی سڑکیں بھی ہیں اور دہلی کی گندی ہوٹلیں بھی۔ ہر مقام کی معاشرت اور بولی ٹھولی کا بھی مزہ ہے۔ یہی نہیں بلکہ بیانیہ میں طنز و مزاح بھی ہے اور رومانی فضا آفرینی بھی، اسلوب جزر و سراز اور کھردرا بھی ہے اور اس قدر مہین اور غنائی بھی کہ ہوا کے جھونکے کی مانند ذہن کو چھوٹا کر دیتا ہے۔ جدید افسانہ نگاروں کے پاس اتنا تنوع نہیں کہاں سے آئے جب کہ تمام افسانوں کے موضوعات سکہ بند، مقام خیالی بستیاں، میلو بے نام اور بے چہرہ اشخاص، اسلوب داستانوی یا حکایتی اور طرز علامتی یا تمثیلی ہو۔ کرشن چندر کے تو ہر خراب افسانہ کو الگ سے سولی پر لٹکانا پڑتا ہے اور مجھ جیسا جلا د بھی افسانہ کی گردن مارتے وقت افسانہ کے ساتھ ساتھ زبان کی حلاوت اور اسلوب کی تراوش کی بے قصور غارت گری پر کف افسوس ملتا ہے۔ آپ کسی بھی جدید افسانہ کو سوختنی قرار دیجیے۔ اس جیسے سیکڑوں افسانے جہاں ہیں وہیں بیٹھے بٹھائے بچسم ہو جائیں گے۔ افسانہ فیشن پرستی کا یہی نتیجہ ہوتا ہے کہ افسانہ نگار نہ تو اپنی شناخت قائم کر سکتا ہے نہ اپنی موت مر سکتا ہے۔ خاطر نشان رہے کہ بغاوت کے لیے اجتہاد ضروری ہے اور اجتہاد اور فیشن پرستی میں قطبین کا فاصلہ ہے۔

دوسروں کا کیا ذکر آپ قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کو دیکھ لیجیے جو ہمارے بڑے افسانہ نگار ہیں۔ کیا یہ دونوں تکرار کا شکار نہیں ہوئے۔ کیا مس حیدر کے متعلق یہ بات نہیں کہی جاتی کہ وہ ایک ہی ناول کو بار بار لکھ رہے ہیں۔ کیا انتظار حسین کے یہاں ہجرت، ماضی کی بازیافت اور بے جڑی کے احساس کی تکرار نہیں ہے۔ کیا ان دونوں کے یہاں ایک ہی قسم کے کردار ایک افسانہ سے دوسرے افسانہ میں اور ایک ناول سے دوسرے ناول میں گھس پیچھ کرتے نظر نہیں آتے۔ کم از کم آپ یہ بات منٹو، بیدی، عصمت اور غلام عباس کے افسانوں کے متعلق نہیں کہہ سکتے۔ وہ کسی بھی افسانہ میں خود کو دہراتے نظر نہیں آتے۔ منٹو کی ہر طوائف دوسری طوائف سے مختلف ہے۔ بیدی کے یہاں ہرنچہ، ہر بوڑھا، ہر کلرک، ہر مزدور دوسرے سے الگ ہے۔ بیدی کے یہاں عورت ”گربتن“ کی ”ہونی“ بھی ہے، ”اپنے دکھ مجھے دے دو“ کی ”اندو“ بھی ہے ”ایک چادر میلی سی“ کی ”رانو“ بھی ہے۔ جدید افسانہ نگار تو

کرداروں کو نام ہی نہیں دیتے۔ اور اگر دیتے ہیں تو اس طرح جیسے انا تھ آشرم کی میٹروں بچوں کے نام رکھتی ہے جس میں جذبہ کا کوئی دخل نہیں ہوتا۔ منٹو جب اپنے کرداروں کو یاد کرتا ہے تو کہتا ہے ”میری سلطانی“ اور ”میری سوگندھی“ جدید افسانہ نگار اپنے کسی کردار کے متعلق یہ بات نہیں کہہ سکتے۔ نقادوں نے کردار نگاری کے خلاف جو بے بنیاد باتیں کہی ہیں اس کا یہی انجام آنے والا تھا کہ افسانہ انسانیت سے خالی ہو کر خالص فنکاری کا نمونہ بن جائے اور خالص فنکاری اگر نگینہ سازی اور صنعت گری ہو تب بھی غنیمت ہے، اور اگر یہ بھی نہ ہو جیسا کہ جدید افسانہ کی بدہیئتی اور بد سلیقگی سے ظاہر ہے، تو وہ لنگڑے آدمی کی پینتھرے بازی بن جاتی ہے۔

در اصل افسانہ اور زندگی کا تعلق اتنا گہرا ہے کہ زندگی ہی افسانہ نگار کو رنگ کردار، واقعات، پچھویشن اور کہانیاں سمجھاتی رہتی ہے۔ اسی لیے خلاق حقیقت پسند افسانہ نگار اور ناول نگار کہانیوں اور ناولوں کے ڈھیر لگاتا رہتا ہے کیونکہ اس کا ہر افسانہ اور ہر ناول زندگی کا ایک نیارخ اور نیا تجربہ پیش کرتا ہے اور اسی لیے نادرہ کا ہوتا ہے۔ تمثیلات اور علامات کا دامن نہایت سکڑا اور سمٹا ہوا ہوتا ہے۔ چند کہانیوں اور ایک دو ناولوں کے بعد ہی تخیل بانجھ ہو جاتا ہے۔

اس نظر سے آپ دیکھیں تو نارنگ کا یہ دعو بھی بے معنی ہو جاتا ہے کہ جدید افسانہ نے پرانے افسانہ کی اس روش کے خلاف بغاوت کی کہ پرانے افسانہ میں خارجی تقاضوں کے تحت زندگی کی ادھوری سطحی اور یک طرفہ ترجمانی تھی۔ اس بغاوت کے معنی ہو سکتے تھے اگر جدید افسانہ زندگی کی گہری اور بھرپور ترجمانی کا رول ادا کرنے کے لیے آیا ہوتا۔ اگر افسانہ میں مقام نہیں، فطرتی، تہذیبی اور معاشرتی پس منظر نہیں، طبقات اور کردار نہیں۔ تو وہ زندگی کی ترجمانی کیا داستانوی اور حکایتی اسلوب کے ذریعہ کرے گا جو چرہ اور پیروڈی ہونے کے ناتے ہی زندہ تجربات کو بیان کرنے کا اہل نہیں اور صرف نثر تمثیلات کے کام لگتا ہے۔ صاف بات ہے کہ علامتی افسانہ کی بوطیقا عکاسی، آئینہ داری، ترجمانی، اور نقالی یعنی MIMETIC آرٹ کی بوطیقا نہیں ہے۔ علامتی افسانہ REPRESENTATIONAL افسانہ کی ضد ہے۔ اس کا تو دعو ہی یہ ہے کہ زندگی کی عکاسی اور تصویر کشی جو زبان کے حوالہ جاتی استعمال کی متقاضی ہے، آرٹ کی دشمن ہے۔ تار تخیل، دستاویزیت، خارجیت سے وہ دور رہتا ہے کیونکہ وہ اپنے ساتھ زندگی کا کھر درامواد لاتے ہیں جو آرٹ میں ڈھل نہیں سکتا۔ مختصر یہ کہ علامتی افسانہ زندگی کی سطحی، ادھوری، یک طرفہ اور کسی بھی قسم کی ترجمانی کا دعو نہیں کرتا۔ جس چیز کی افسانہ کو ضرورت ہی نہیں، اس کے خلاف افسانہ بغاوت نہیں کرتا بلکہ اسے نظر انداز کر کے اپنا راستہ بنا لیتا ہے۔

اب رہی نظر یہ سازوں کی اشتہاریت تو پورا جدید افسانہ علامت پسند نظریہ سازوں کا اشتہار ہے۔ ترقی پسند تحریک کے ساتھ تو بے شمار ایسے لکھنے والے تھے جنہوں نے نظریاتی سخت گیری کو کبھی قبول نہیں کیا اور اپنے اندرونی تقاضوں کے مطابق تخلیق فن کرتے رہے مثلاً منٹو، بیدی، غلام عباس، عزیز احمد، میراجی راشد، مجدد امجد، اختر الایمان وغیرہ۔ جدید افسانہ نگاروں میں تو ایک بھی ایسا نہیں جو الگ سے پہچانا جاسکے۔ سب کا طریقہ کار بھی ایک جیسا اور سب کے موضوعات بھی مماثل۔ ترقی پسندوں نے اشتراکی حقیقت نگاری کا ڈھول پیٹا تو جدید یوں نے

علامت نگاری کا اور دونوں کو اس بات سے سروکار نہیں تھا کہ ناول اور افسانہ کا آرٹ ان طریقوں کو اپنانے کی کتنی محدود اہلیت رکھتا ہے۔

میرا خیال یہ ہے کہ ترقی پسندوں اور جدیدیوں میں ناول کا شوقیہ مطالعہ کرنے والے نقاد کم ہی تھے۔ زیادہ تر شاعری کے پرستار تھے۔ میرا مطلب ایسے مطالعہ سے ہے جیسا کہ مثلاً عسکری، عزیز احمد، ممتاز شیریں، مظفر علی سید، محمد عمر میمن یا باقر مہدی نے کیا ہے۔ یہ لوگ فکشن پر بات کرتے ہوئے کوئی ایسا بیان نہیں دیتے جو ایک طرز، ایک اسلوب یا ایک طریقہ کار کو فکشن کا عمدہ ترین طریقہ گردانیں۔ وہ جانتے ہیں کہ فکشن کی دنیا کتنی رنگارنگ ہے اور اس میں ہر طباع ذہن کے لیے تخلیق اور تجربہ کے کتنے امکانات پنہاں ہیں۔ عسکری کی تو ذہنی تربیت ہی فرانسیسی علامت نگاروں کے بیچ ہوئی تھی لیکن وہ زندگی بھر کرسٹوفر ایشروڈ، فلا بیر، بالزاک اور ستاں دال کے ناول ترجمہ کرتے رہے۔ اگر ترقی پسند اور جدید نقادوں نے چشم نگ کو کثرت نظارہ سے وا کیا ہوتا تو وہ فکشن کے متعلق ایسی نظریہ سازی سے دور رہتے جو سادہ لوح سادہ کار اور سہل پسند ذہن کی ملائیت کا نتیجہ ہوتی ہے ادب میں ملائیت کبھی انسان پرستی، عوام دوستی اور سماجی خواہی کا نقاب اوڑھتی ہے، کبھی بلند جینی آرٹ پسندی، سوفسطائیت اور جمالیات کا بہروپ اختیار کرتی ہے۔ بہر صورت وہ ایک خاص قسم کے ادب کی خاطر ادب کے وافر حصہ کو ناث باہر کرتی ہے۔ اسی ملائیت نے ترقی پسندی کو بھی مارا اور جدیدیت کا بھی پٹا دھاڑ کیا۔

شاعری کی نثر پر استعارے کی تشبیہ پر اور علامت نگاری کی حقیقت نگاری پر فضیلت کی باتیں اس قاری کو کیسے متاثر کرتیں جس کا ادبی تجربہ بتاتا تھا کہ پچھلے دو سو سال کا زمانہ دنیا بھر میں شاعری کا نہیں نثر کی اضافہ یعنی ناول افسانہ اور ڈراما کا ہے، ناول استعارے سے کم اور تشبیہ سے زیادہ کام لیتی ہے، اور علامتی طریقہ کار ادب کا واحد طریقہ کار نہیں ہے اور نہ ہی تمام کا تمام ادب علامتی ادب ہوتا ہے اور یہ بھی درست نہیں کہ علامتی ادب ہمیشہ اچھا ادب ہوتا ہے اور نہ ہی اعلیٰ ترین ادبی نگارشات اس وجہ سے اچھی ہوتی ہیں کہ ان میں علامات کا استعمال ہوتا ہے۔ اگر یہ حقیقت ہے کہ ناول کا آرٹ کثیر الاسالیب ہے تو برہنہ بیانیہ سے لے کر پیچیدہ علامت نگاری تک اس میں اپنا جائز مقام پاتی ہے۔ افسانہ میں علامت کی نشان دہی تنقید کا جائز فعل ہے بشرطیکہ یہ افسانہ کے دوسرے ترکیبی عناصر اور تخلیقی میلائیات کی قیمت پر نہ کیا جائے۔ جدید تنقید علامات کی تفسیر و تعریف و معنی آفرینی میں ایسی مست ہے کہ افسانہ کا محاکمہ کرنے اور اس کے اچھے بُرے ہونے کا قدری فیصلہ کرنے کی استعداد کھو بیٹھی ہے۔ اور افسانہ نگار بھی یہی چاہتے ہیں کہ ان کے کمزور، خراب اور ناکارہ ہونے کی بات زبان پر اسے بغیر تنقید میں ان کا ذکر چلتا رہے۔ نارنگ لکھتے ہیں:

”فرد کی فردیت، خوشی اور غم کی حقیقت، وجود کا اختیار اور جبر، جنس کی سچائی، عرفان ذات کی

دہشت، نیز طرح طرح کے موضوعات کی رنگارنگی کہانی کی دنیا میں اپنی کیفیت دکھانے لگی۔“

نارنگ جب کہتے ہیں ”نیز طرح طرح کے موضوعات کی رنگارنگی کہانی کی دنیا میں اپنی کیفیت دکھانے

لگی، تو وہ نئے افسانہ کی ایک رنگی جس کا خود انھیں احساس ہے کی پردہ پوشی کرتے نظر آتے ہیں۔ ایک جگہ وہ لکھ چکے

ہیں کہ ضروری نہیں کہ نئی کہانی میں بھیڑ چال شروع ہو جائے اور ہر شخص علامتی تمثیلی کہانی لکھنے لگے۔ ظاہر ہے لکھے گا کیونکہ علامتی تمثیلی کہانی ہی کو جدید افسانہ کے سرپرستوں نے اعلیٰ ترین فنکاری اور آرٹ کی معراج بتایا ہے۔ ہاں اسے ایک خاص قسم کا افسانہ گردانا جاتا اور اس کے مقابلہ میں حقیقت پسند افسانہ کی تضحیک نہ کی جاتی تو چند منفرد لکھنے والے اپنے طبعی میلان کے مطابق علامتی افسانہ کے میدان میں قدم رکھتے اور دوسرے لوگ روایتی افسانہ میں نئی جہتیں تلاش کرتے یا تکنیک اور اسلوب کے دوسرے ایسے تجربات کرتے جو مغرب میں تجرباتی ناولوں میں دیکھنے کو ملتے ہیں۔ جب علامت نگاری ہی فن کی معراج ٹھہری تو لکھنے والے اسی کی طرف مائل ہوں گے کیونکہ شعر و ادب کا معاملہ تو ان کا تو ہے نہیں کہ آپ کا نہیں سکتے تو تالیاں بجائیے۔ ادب میں آدمی بڑا بننا نہیں چاہتا بلکہ مکمل بننا چاہتا ہے۔ فنکاری خواہش عظیم بننے کی نہیں ہوتی بلکہ اپنے فن میں تکمیل کو پہنچنے کی ہوتی ہے کیونکہ عظمت اس کے اختیار میں نہیں ہوتی جب کہ تکمیل اختیار کی بات ہے اور یہی چیز فنکاری کو عرق ریزی جگر کاوی، اور راجہ بانہ استغراق کے آداب سکھاتی ہے۔ اسی لیے لکھنے والے فارم وہی پسند کرتے ہیں جس میں اعلیٰ ترین فنکاری کے امکانات ہوں۔ فن کی دنیا میں اسپ زرین کو چھوڑ کر فخر کی سواری تو مبتدی بھی پسند نہیں کرتا۔ وجہ یہ ہے کہ اسپ زرین کی سواری چاہے اتنی پر خط اور حوصلہ آزما بھی، تکمیل کی منزل تک اسی کے ذریعہ پہنچا جاسکتا ہے بشرطیکہ سوار احمقانہ غلطیاں نہ کرے اور اپنی صلاحیتوں کا مناسب استعمال کرے۔ فخر تو وہی راہ چلتا ہے جو تمام راہوں میں واحد راہ ہوتی ہے جو روم کی طرف نہیں ہوتی۔

دوسری بات یہ کہ نارنگ ان نقادوں میں سے ہیں جو موضوع اور ہیئت کی تفریق روا نہیں رکھتے۔ ایک جگہ وہ لکھتے ہیں۔ ”موضوع سے چونکہ ادب کی تشکیل نہیں ہوتی اسی لیے موضوع اور اظہاری پیکر سے مل کر جو تخلیقی وحدت وجود میں آتی ہے، وہ افسانہ ہے“ میں نارنگ کے اس خیال سے متفق ہوں۔ اب اگر موضوعات میں رنگارنگی ہے تو ہیئت بھی رنگارنگ ہوگی۔ پھر یہ شکایت بے معنی ہو جائے گی کہ ہر شخص علامتی تمثیلی کہانی لکھ رہا ہے۔ لکھتا ہے تو لکھتے دیکھتے۔ اس کے یہاں موضوعات کی تو رنگارنگی ہے۔ آخر تمام دنیا میں دو سو سال سے فکشن کا طریقہ کار حقیقت پسندانہ رہا تھا اور کسی کو یہ شکایت نہیں ہوئی تھی کہ تمام ناول اور افسانے یک رنگی کا شکار ہو گئے۔ جو چیز انھیں رنگارنگی عطا کرتی تھی وہ موضوعات کے منوع کے علاوہ وہ انسانی اور سماجی مواد تھا جو زندگی سے مستعار تھا۔ علامتی افسانہ کی ضرورت یہ ہے کہ وہ اس مواد کو افسانہ میں برتنے کا اہل نہیں اسی لیے وہ اس مواد کا افسانہ سے اخراج کرتا ہے اور نتیجہ کے طور پر تختی اور تجریدی بنتا ہے۔ انسانی فطرت، انسانی نفسیات، اخلاقی اور جذباتی کش مکش، خاندانی، تہذیبی اور معاشرتی رشتے، سماجی ادارے، فطرت، گانہ اور شہر کا پس منظر، مختصر یہ کہ وہ تمام عناصر جو افسانہ کو زندگی کا گڑھا مواد فراہم کرتے ہیں، علامتی افسانہ ان سے بے نیازی برتا ہے۔ بالآخر اس کے پاس لے دے کر صرف علامتی یا تمثیلی ڈھانچہ رہ جاتا ہے۔ یہی چیز یک رنگی کا احساس پیدا کرتی ہے۔ انسانوں کی قطار میں ہر چہرہ ہر بدن، ہر آدمی دوسرے سے الگ نظر آتا ہے۔ بازو، خمر وں کی قطار میں ہڈیوں کے سب ڈھانچے ایک سے ہوتے ہیں حتیٰ کہ عورت اور مرد کی تفریق بھی ممکن نہیں رہتی۔ ڈرائنگ روم میں ہم اپنی تصویریں لگاتے ہیں، ایکس رے فوٹو گراف

آویزاں نہیں کرتے۔ ایکس رے فوٹو گراف کو صرف ماہر ڈاکٹر ہی پرکھ سکتا ہے اور یہی اکسپرٹائز ہمیں ان تنقیدوں میں نظر آتا ہے جو علامتی افسانوں کے ہڈیوں کے ڈھانچے کا تجزیہ اس طرح کرتی ہیں گویا وہ چیخوف اور موپاساں، بیدی اور منٹو کے بھرے پرے کردار ہوں۔

افسانہ نہیں، ہر صنفِ سخن یک رنگی، تواتر اور تکرار کے خدشات کی زد میں رہتی ہے۔ ان خدشات کا سراغ موضوعِ سخن میں بھی لگایا جاسکتا ہے اور اسلوبِ سخن میں بھی۔ کبھی شعر و ادب فنکار کے فکر و احساس کی یک رنگی کا شکار ہوتے ہیں۔ کبھی زبان و بیان کی یک آہنگی کا۔ وہ لوگ جو افسانہ میں اسلوبِ نگارش کی یکتائی پر بہت زور دیتے ہیں، اس بات کو فراموش کر جاتے ہیں کہ اگر افسانہ نگار کی پہچان اس کا نرالا اسلوب ہی ہے اور وہ اپنے تمام افسانوں میں اس اسلوب کی سختی سے پیروی کرتا ہے تو اس کے افسانوں میں یک رنگی اور یک آہنگی کا پیدا ہونا فطری بات ہے۔ ہمارے یہاں ادب لطیف کے لکھنے والوں ل۔ احمد اکبر آبادی، سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری نیز خواجہ محمد شفیع اور حجاب امتیاز علی کی مثالیں سامنے ہیں۔ قرۃ العین حیدر ”ستاروں سے آگے“ اور ”شیشے کے گھر“ کے افسانوں میں اسلوب اور رومانی موضوعات اور میلو کی یک رنگی کا بری طرح شکار ہیں۔ ”پت چھڑ“ کی آواز سے یہ یک رنگی ٹوٹتی ہے اور اپنے رومانی اسلوب میں عصمت کے حقیقت پسندانہ اسلوب کی آمیزش سے وہ جن طبقات اور کرداروں کی ترجمانی کرتی ہیں انھیں الگ سے پہچانا جاسکتا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ نہیں کہ افسانہ میں زبان و اسلوب کی کوئی اہمیت نہیں،.... بہت ہے لیکن اتنی نہیں جتنی کہ شاعری میں ہوتی ہے۔ دنیا کے بڑے ناول نگار ٹالسٹائی، دوستوویسکی، بزرگ، ڈکنس، اپنے اسالیب کی وجہ سے نہیں جانے جاتے بلکہ اپنے ناولوں میں انسان کی داخلی اور خارجی زندگی کی بے پناہ ترجمانی اور عکاسی کے سبب پہچانے جاتے ہیں۔ ولیم امپسن نے اسی غلط اصول پر کہ میڈیم کا تخلیقی استعمال فکشن کی دنیا میں فنکار کی عظمت اور فضیلت کی دلیل ہے جین آسٹن کو ٹالسٹائی سے بڑا ناول نگار بتایا تھا، جو ایک احتمالہ بات ہے۔ میں نے اپنے ایک مضمون میں طنزاً یہ بات لکھی تھی کہ اگر نارنگ نے اپنی لنگوچ لیباریٹی میں یہ بات ثابت بھی کر دی کہ ابو خاں کی بکری کا اسلوب بیدی کے افسانوں سے زیادہ رواں، شستہ اور پختہ ہے تو اس سے کچھ بھی تو ثابت نہیں ہوتا۔ آپ دیکھیں گے کہ جہاں تک زبان و بیان کا تعلق ہے ”افسانہ آزاد“ تو ایک ناپید اکنار سمندر ہے، لیکن اردو کے اس بے مثال کارنامہ پر اب وقت کی گروہ جم چکی ہے۔ یہی حال نذیر احمد کے ناولوں کا ہے۔ ان کی کوثر و تسنیم میں دھلی ہوئی زبان اور شوخ و طعناں انداز بیان کے سامنے بیدی اور منٹو تو طفلِ مکتب معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن سرشار کا افسانہ اور نذیر احمد کے ناولوں کی طرف اس وجہ سے کہ ان کے یہاں زبان و بیان کا لطف ہے، بازگشت ممکن نہیں۔ کیونکہ ناول کا مطالعہ آدمی غزلوں کی طرح نہیں کرتا کہ چھ نہیں تو زبان کے لوج اور لچک پر جھومتا رہے گا۔ سرشار اور نذیر احمد کے مقابلہ میں پریم چند اسی لیے بڑے فنکار ہیں کہ زبان و بیان کی خوبیوں کے علاوہ انھوں نے ان لوازمات کو برتا جن کے سبب افسانہ داستان اور تمثیل سے علاحدہ اپنی فنی شناخت قائم کر سکا، جس کی ان قارئین کی ضرورت تھی جو سائنس اور عقلیت پسندی کے دور کی پیداوار تھے۔

نارنگ لکھتے ہیں:

”فرد کی فردیت، اس کے معمولی پن میں اس کی UNIQUENESS چھوٹے چھوٹے
دکھ سکھ اور بنیادی صداقتیں، یعنی زندگی کی نوعیت اور ماہیت، خوشی اور غم کی حقیقت، وجود کا
اختیار اور جبر اور جنس کی سچائی۔ عرفان ذات کی دہشت نیز طرح طرح کے موضوعات کی
رنگارنگی کہانی کی دنیا میں اپنی کیفیت دکھانے لگی۔“

یہ نری تعمیمات ہیں جو نئے افسانہ کی پیشانی پر ٹھونک دی گئی ہیں۔ اول تو یہ کہ نئے افسانہ کا فارم اگر
علامتی، تمثیلی، اور تجریدی ہے تو اس سے ممکن نہیں کہ ان کیفیات اور موضوعات کو اپنی ساخت میں سمائے یا انھیں
فنکارانہ طور پر برتے۔ مثلاً فرد کی فردیت، اس کے معمولی پن میں اس کی یکتائی چھوٹے چھوٹے دکھ سکھ جنس کی سچائی
خوشی اور غم کی حقیقت کا بیان ناول اور افسانہ واقعات کردار اور عمل کی عکاسی کے ذریعہ کرتے ہیں۔ یہ حقیقت
پسندی کا طریقہ کار ہے۔ جب آپ فرد کو گھر، کلب اور بازار میں، ماں باپ بیوی بچوں اور احباب کے بیچ، اپنا کام
دھندا اور نوکری کرتے، اپنی ذہنی نفسیاتی اور جذباتی الجھنوں کے ساتھ جیتے دیکھیں گے تو اس بات کا امکان پیدا ہوگا
کہ آپ اس کی فردیت، اس کی یکتائی، اس کے چھوٹے چھوٹے دکھ سکھ، اس کی جنسی زندگی کی سچائی اور جھوٹ اور
اس کی خوشی اور غم کی حقیقت کو دیکھ سکیں اور دکھا سکیں۔ یہ کام مثلاً پریم چند منٹو۔ کرشن چندر بیدی، عصمت، غلام
عباس نے کیا۔ رام لعل، قرۃ العین حیدر۔ غیاث احمد گدڑی اور گلی کوچے اور کنکری والے انتظار حسین نے بھی کیا۔ یہ
سب سنساریوں کے کام ہیں جو زندہ انسانوں کے بیچ سانس لیتے ہیں۔ علامتی افسانہ تو پیدائشی سنساری نکالا۔ پالنے
ہی میں پوت نے ایک پانو پر کھڑے رہنے کی تپنیا شروع کر دی۔ دگمبر موہنی کی طرح ستر ڈھانپنے کے لیے علامتی
پتے کی تہمت بھی نہ دھری۔ انحراف کو تیاگ میں بدل دیا اور فیصلہ کر لیا کہ جو کام سنساری کرتے تھے ان میں سے وہ
ایک نہیں کرے گا۔ کردار نگاری کو وہ جیو ہٹیا سمجھنے لگا۔ کون جانتا ہے کہ حقیقت کیا ہے لہذا اسے بنیادی صداقتوں کی
جستجو ہوئی۔ دوسرے لوگ تو زندگی کو بھوگ کر اسے جانتے اور سمجھتے تھے۔ وہ زندگی کو بھوگے بغیر اس کی نوعیت اور
ماہیت سمجھنا چاہتا تھا۔ اس مہارشی کے سروکار تھے وجود کا اختیار اور جبر اور عرفان ذات کی دہشت ظاہر ہے ایسے رشی
مٹی افسانوی بیانیہ کی حوالہ جاتی زبان نہیں بولتے کیونکہ حوالہ جاتی زبان انسانوں اور چیزوں کی مادی دنیا کی طرف
اشارہ کرتی ہے۔ اور تجریدی افسانہ ان چیزوں کے تیاگ سے شروع ہوتا ہے۔ نارنگ کے الفاظ میں نئی کہانی میں
”لفظ نرے لفظ نہیں تھے بلکہ ایسے استعاروں اور علامتوں کے طور پر استعمال ہونے لگے جن کے مفہیم کو منطقی طور پر
PARAPHRASE کرنا ممکن نہیں۔“ نارنگ بھول جاتے ہیں کہ بطور مد رسوں کے ہم تو روٹی ہی پیرا فریز
کرنے کی کھاتے ہیں اور افسانہ کا کیا ذکر مشکل ترین اور مبہم ترین علامتی نظم اگر وہ مجذوب کی بڑ نہیں اپنے نہفتہ معانی
کو جن پر استعاروں اور علامتوں کے دبیز پردے پڑے ہوتے ہیں، صاحب نظر نقاد کے سامنے بے نقاب کر دیتی
ہے۔ تفہیم شعر کا کام وجدانی بھی ہے اور منطقی بھی۔ جہاں منطق کام نہیں کرتی وہاں وجدان سے کام لیا جاتا ہے۔
تفہیم کی کوشش ہوتی ہے کہ وہ معنی جو وجدان پر منکشف ہوتے ہیں انھیں منطقی شعور کی سطح پر لایا جائے۔ بے شک تنقید
کی منطقی زبان میں معنی کا بیان معنی کی تمام حسیاتی اور جذباتی وسعتوں کا احاطہ نہیں کر سکتا اور اسی لیے تنقید تاثراتی بنے

پر مجبور ہوتی ہے۔ تاثرات کو بھی عقل کی نگہداشت کی ضرورت پڑتی ہے۔ ہر استعارے اور علامت کے معنی ہوتے ہیں گو ہمارے بتائے ہوئے معنی معنویت کے دوسرے ابعاد کے امکانات ختم نہیں کرتے۔ لیکن شعر و افسانہ کے جو بھی معنی بتائے جائیں وہ وہی ہوں گے جن کی طرف شعر میں اشارے موجود ہوں پھر یہ اشارے چاہے اتنے موہوم اور مبہم سہی۔ تفہیم شعر کو اتنی بھی عقلی اور منطقی پاسبانی میسر نہ ہو تو تنقید نقاد کی انکل ترنگوں کا شکار ہو جائے گی اور کھینچ تان کے ذریعہ وہ معنی تلاش کرے گی جس کی شعر و افسانہ میں سمائی نہیں مثلاً قمر رئیس نے بیدی کے افسانہ ”کواریٹین“ کو غیر ملکی غلامی کی علامت بتایا ہے جو احمقانہ بات ہے۔ نارنگ بھی انتظار حسین کے افسانہ ”زناری“ کی ایسی تعبیر کرتے ہیں اور افسانہ کو پاکستان کی سیاسی صورت حال کی علامت ثابت کرنا چاہتے ہیں جو محض کھینچ تان اور چھینا جھپٹی ہے۔ یہ کوتاہیاں اس وجہ سے ہیں کہ افسانہ میں علامت کی شناخت اور حقیقت کے مشاہدے کے جو ناقدانہ لوازمات ہیں انھیں مضمون آفرینی اور نکتہ آفرینی کی خود پسندانہ ترغیبات پر بھیٹ چڑھانا ہمارا شیوہ ہے۔

علامتی افسانہ کے وجود کا کوئی جواز ہو سکتا ہے تو یہی ہے کہ اسے زندگی کی ترجمانی میں دلچسپی نہیں۔ کیونکہ ایسی ترجمانی ممکن ہی نہیں، کیونکہ ہم جانتے ہی نہیں کہ خارجی حقیقت کیا ہے کیونکہ فلسفیوں نے بتایا ہے کہ خارجی حقیقت جیسی کوئی چیز نہیں۔ اسی لیے علامتی افسانوں میں آپ کو سانپ، بکھو، چھپکلیاں، صحرا جنگل اور پہاڑ مل جائیں گے، انسانی آبادیاں نہیں ملیں، وہ معاشرتی نظام نہیں ملے جو فرد کا فرد سے رشتہ قائم کرنے سے وجود میں آتا ہے۔ لا انسانییت اس افسانہ کی پہچان ہے۔ یہاں بچے اور ان کی شرارتیں کھیل کود اور مدر سے نہیں جوڑکنس، جارج ایلٹ اور عصمت کے یہاں دیکھنے کو ملتے ہیں۔ یہاں دوشیزگی کی منزل میں قدم رکھنے والی لڑکیوں کا وہ شگفتہ حسن اور پرنشاط احساس نہیں جو پروست اور بالزاک اور عصمت اور قرۃ العین حیدر اور منٹو اور بیدی میں ملتا ہے۔ یہاں نوجوان لڑکے اور لڑکیوں کے تعلقات کا وہ حقیقت پسندانہ لیکن رومان خیز بیان نہیں جو جین آسنن، کالٹ، اور مادام کامپٹن بیکٹ کے یہاں ہے۔ یہاں معاشقے نہیں، ازدواج نہیں طلاقیں نہیں، اوٹری نہیں، قائم ہوتے ہوئے ٹوٹتے اور تباہ ہوتے رشتے نہیں۔ یہاں ڈکنس اور پروست اور چیخوف اور موپاساں کی طرح ادھیر اور بوڑھے لوگ نہیں، چچا، ماموں، پھوپھے پھوپھیاں، رشتے ناتے، کٹنب قبیلے، ناتیاں، جاتیاں، طبقات برادریاں، جھونپڑیاں، حویلیاں، چوپال گلیاں، نگو میدان چکلے بازار، سکول کالج دفتر گھر، آنگن چھت، رسوم تہوار، کھانے ملبوسات بولی ٹھولی، محاورے کہاوتیں، غرض یہ کہ وہ تمام چیزیں جن سے افسانہ کائنات اکبر کے مقابلہ میں کائنات اصغر بنتا ہے، جدید اسانہ میں ان کا نام و نشان نہیں۔ اتنا سب کچھ نکال باہر کرنے کے بعد افسانہ سے یہ توقع کہ وہ زندگی کی رنگارنگی کا عکس ہو، عبث ہے، اسی سبب سے تمام جدید افسانہ ایک ہی افسانہ نگار کے قلم سے لکھا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ زبان و اسلوب ایک فکر و احساس ایک سبھی کی فضائیں ڈری سبھی اور اداس، سبھی کے کردار خدا ترس بوڑھے، آشفٹہ حال نوجوان، افسردہ لڑکیاں، سبھی مکان ٹوٹی ہوئی حویلیوں اور اجاڑ امام باڑوں جیسے، اور سبھی کے چرند پرند اور حشر الارض بھی ایک جیسے، وہی چڑیاں اور کبوتر، چھپکلیاں اور ہزار پائے۔ انتظار حسین چمن میں کیا آئے گویا دبستاں کھل گیا۔ گنہگاروں کی اتنی بڑی انت لے کر کوئی دوسرا افسانہ نگار حشر میں نہیں اٹھے گا۔

نارنگ لکھتے ہیں:-

”نئی کہانی نے اپنی سب سے بنیادی پہچان تصور حقیقت، اور اظہار کے پیرایوں میں تبدیلی سے کرائی۔ یعنی لفظ نرے لفظ نہیں تھے بلکہ ایسے استعاروں اور علامتوں کے طور پر استعمال ہونے لگے جن کے مفہیم کو منطقی طور پر PARAPHRASE کرنا ممکن نہیں۔“

فقیہانہ موشگافی چونکہ میرا شیوہ نہیں کیونکہ اس کی اہلیت بھی نہیں کہ کشتم کشتا کا آدمی ہوں اور جب تک خیال پہلو ان کی کمر کی مانند مونا نہ ہو اس کی گرفت نہیں کرتا، اس لیے مندرجہ بالا جملوں سے صرف نظر کیا جاسکتا تھا۔ لیکن ہمارے یہاں زبان کے تخلیقی اور غیر تخلیقی استعمال، اور افسانہ کے تخلیقی اور غیر تخلیقی ہونے کے مباحث نے ایسا کنفیوژن پیدا کیا ہے کہ مونے میاں سے باریک خیال کی موشگافی کا کام بھی اپنی موٹی انگلیوں سے کرنا پڑ رہا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ جدید افسانہ نے اپنی پہچان استعارے اور علامت سے کرائی اور بے شک استعاراتی اور علامتی اسلوب سیدھے سادے بیانیہ سے زیادہ تخیلی اور تخلیقی جہت کا حامل ہے۔ تو کیا اس کا مطلب ہم یہ لیں گے کہ پچھلے دو سال سے ناول اور افسانہ کا جو پیرایہ اظہار تھا اور جسے ہم حقیقت نگاری سے تعبیر کرتے ہیں وہ استعاراتی اور علامتی اسلوب کے مقابلہ میں کم تخلیقی اور تخیلی تھا؟ اگر ہم ایسا سمجھتے ہیں تو ہمیں کہنا پڑے گا کہ درجینیا ولف ڈکنس اور ٹالسٹائی کے مقابلہ میں زیادہ تخیلی اور تخلیقی ہے اور ان سے بڑی فنکارہ ہے اور یہ احتمالہ بات ہوگی۔ حقیقت یہ ہے کہ ڈکنس کے ہمہ گیر، ہمہ جہت رنگارنگ اور پہلو دار اسلوب کے مقابلہ میں درجینیا ولف کا اسلوب اپنی تمام نزاکتوں اور لطافتوں کے باوصف محدود اور کم ثروت مند معلوم ہوتا ہے۔ درجینیا ولف کے مقابلہ میں ڈکنس کے یہاں ذخیرہ الفاظ کا انتہا ہے۔ اتنے بڑے ذخیرہ سے ہر لفظ کو ایک تخلیقی آہنگ کے ساتھ استعمال کرنا محدود ذخیرہ الفاظ سے شعری یا غنائی آہنگ پیدا کرنے کے مقابلہ میں بڑا تخیلی کارنامہ ہے۔

پھر جب ہم جدید افسانہ کے OBLIQUE اسلوب کا ذکر کرتے ہیں تو یہ فرض کر لیتے ہیں کہ دوسرے افسانہ نگار کے یہاں محض راست بیانیہ ہے، جس میں زبان کا استعاراتی نہیں بلکہ حوالہ جاتی استعمال ہوتا ہے۔ ایسے بیانیہ کو ہم سیدھا سادہ بیانیہ بھی کہتے ہیں جس میں الفاظ کا استعمال نرے الفاظ کے طور پر ہوتا ہے۔ اس سے ایک معنی یہ نکالے جاتے ہیں کہ نرے الفاظ والا حوالہ جاتی اسلوب استعاراتی اسلوب کے مقابلہ میں اگر صریحاً غیر تخلیقی نہیں ہوتا تو کم تخلیقی ہوتا ہے۔ یہ پورا فکری رویہ غیر ناقدانہ، گمراہ کن اور قابل اعتراض ہے۔ اس میں ناول کی روایت، بڑے ناول نگاروں کے کارناموں اور ناول کے قاری کی عادتوں اور اس کے تقاضوں کو شمار میں نہیں رکھا گیا اور نہ ہی مغرب کے تجرباتی ناول جو صبر آزما اور حوصلہ شکن ہیں سے براہ راست واقفیت پیدا کر کے یہ جاننے کی کوشش کی گئی ہے کہ آیا یہ ناول اپنی تمام فنی مہارتوں اور نئے اجتہادات کے باوصف ہماری ادبی زندگی میں وہ جگہ بنا سکا ہے جو روایتی ناول نے بنائی تھی۔ جیمس جوائس، سیموئل بیکٹ، ایلن راب گریے، ناتالی ساروت، جان بارتھ، ایچ بی جوائس، جان فاؤلر، ڈونالڈ بارٹلم، کرٹ وونے گٹ، اور پنچون وغیرہ وہ چند نام ہیں جن کی ناولوں کی ورق گردانی میرا مشغلہ رہا ہے۔ طبعاً تو میں روایتی ناولوں کا دلدادہ رہا ہوں لیکن ناول کی دنیا میں جو اجتہادات ہو رہے ہیں

انھیں شوق و تجسس کے تحت دیکھتا رہا ہوں۔ یہ بہت مشکل اور مبہم ناولیں ہیں۔ زبان کی مانوس تراکیب اور صر فی اور نحوی ترتیب کو منہدم کرتی ہیں۔ زمانی اور مکانی نظام کو درہم برہم کرتی ہیں۔ اسلوب کی رسم یہ سلیقگی کی شکست و ریخت کرتی ہیں۔ مبالغہ، فناسی اور اورمن مانی تکنیکی دھماچوٹریوں کے ذریعہ عقلیت اور حقیقت کے حصاروں کو مسمار کرتی ہیں۔ ڈیوڈ لاج کے الفاظ میں وہ ایسی بھول بھولیوں کی تعمیر کرتی ہیں جس سے باہر نکلنے کا کوئی راستہ نظر نہیں آتا۔ ظاہر ہے ان کا پڑھنا مشکل اور صبر آزما ہے اور اسی لیے میں نے کہا ہے کہ میں انھیں پڑھنا شروع کرتا ہوں لیکن تھک ہار کر ورق گردانی کی سطح پر آ جاتا ہوں۔ البتہ انھیں شغف و انہماک سے پڑھنے کا شوق ابھی بھی برقرار ہے۔ ناول کی دنیا میں یہ نئے تجربات ہیں اور ان کی اہمیت مسلم ہے۔ زبان کا جو استعمال ان ناول نگاروں نے کیا ہے وہ انوکھا، منفرد اور اجتہادی ہے۔ لیکن اس سے ہرگز یہ لازم نہیں آتا کہ روایتی ناول زبان کا جو استعمال کرتی ہے وہ تخلیقی، تخیلی اجتہادی اور منفرد نہیں ہوتا۔ ڈیوڈ لاج نے IMPORTANCE OF BEING AMIS میں بتایا ہے کہ کنلرے ایمس نے آج کے بدلے ہوئے انگلستان کی جھلکیوں، لوگوں کی بات چیت، مکالموں کے نئے آہنگ اور روزمرہ کی زندگی کی وارداتوں کو فنی اظہار بخشنے کے لیے روایتی بیانیہ میں کیسی نازک تبدیلیاں کی ہیں۔ ایمس کے ناولوں کے بغیر ہم جان بھی نہیں سکتے تھے کہ پورا معاشرہ اور لوگوں کے اطوار و آداب کیسے خاموش نظر نہ آنے والی تبدیلیوں سے گزر رہے ہیں یہاں بھی زبان کا استعمال نہایت ہی خلا قانہ اور تخیلی سطح پر ہوا ہے۔

میرا کہنا یہ ہے کہ ہر قسم کے ناول اور افسانہ میں (یہاں غیر ادبی ناولوں سے بحث نہیں) زبان کا استعمال تخلیقی اور تخیلی ہوتا ہے۔ چیخوف، موپاساں، ٹالسٹائی، ڈکنس، فلاہیر اور جارج ایلین کی زبان کو آپ غیر تخلیقی نہیں کہہ سکتے۔ اسی طرح نذیر احمد، مرزا سوا، پریم چند، کرشن چندر، قرۃ العین حیدر منٹو اور بیدی کی زبان کو آپ غیر تخلیقی نہیں کہہ سکتے۔ جدید افسانہ چونکہ افسانہ نگاری کے دوسرے لوازمات کی ذمہ داری قبول نہیں کرتا اور یہ التباس پیدا کرتا ہے کہ تمام افسانہ کی روح اس کے یہاں زبان اور اسلوب ہی میں سمٹ آتی ہے۔ وہ یہ کر سکتا ہے کیونکہ اسے دوسرا کوئی کام کرنا نہیں ہوتا۔ پریم چند اور منٹو کے افسانوں میں زبان کا کام چونکہ افسانہ کے تمام ترکیبی عناصر کو درکار کرنا پس منظر و غیرہ کی ضرورتوں کو پورا کرنا ہوتا ہے اس لیے زبان کو ہزار کام کرنے ہوتے ہیں، اس لیے اس میں اتنی لچک ہوتی ہے کہ ضرورت کے مطابق وہ سیدھے سادے بیانیہ سے لے کر تہ دار رمزیت کی تمام منزلیں طے کرے۔ ایک ہی درجہ حرارت پر شعریت اور خطابت کے بخار میں پھٹکتی ہوئی شاعرانہ زبان افسانہ نگاری کے کام کی نہیں کیونکہ افسانہ سچائیوں کی نشان دہی کرتا ہے۔ سچائیوں کو دلشیں بنانے اور ذہن نشین کرانے کا کام اس نے آخون جیوں اور مولو لوں کے لیے اٹھا رکھا ہے جن کی دو آتشہ نثر کی خطابت کے سامنے حقیقت پسند افسانہ کی نثر کی جیسی آج محصد یوں کو غیر تخلیقی نظر آتی ہے۔ مجھے یہ تسلیم نہیں کہ جین آسن، بارڈی اور ڈکنس کی نثر کا حسن اپنی طرف توجہ منعطف نہیں کرتا۔ یہ اور بات ہے کہ وہ زبان کی حسن فروشیوں سے کام نہیں لیتے۔ رہا جائس کا معاملہ تو اس کے ایک دو کرتب دکھا کر ہی تھک گئے۔ اسی لیے یہ بات غلط نہیں کہ جائس نے ایک نئی ناول تخلیق کی لیکن ساتھ ہی ناول کو قتل بھی کیا۔

اب جہاں تک زبان کے حوالہ جاتی اور جذباتی ہونے کا تعلق ہے تو سڑکچر لزم کے تصور رات رچاؤز سے بہت آگے نکل گئے ہیں۔ ان چیزوں کا میرا علم نہ ہونے کے برابر ہے لیکن ایک دو باتوں کی طرف توجہ دلانا چاہتا ہوں۔ ڈیوڈ لاج کا کہنا ہے کہ لفظ دو چیزوں سے مل کر بنا ہے۔ ایک تو آواز یا آواز کی تحریری علامت جسے سڑکچر ل لسانیات SIGNIFIER کا نام دیتی ہے دوسری ہے۔ SIGNIFIED یعنی تصور جس کی طرف یہ صوتی علامت اشارہ کرتی ہے۔ SIGNIFIER اور SIGNIFIED کے درمیان جو ربط ہے وہ فطری نہیں ہے۔ ARBITRARY ہے۔ کٹا بلی اور اونٹ کے الفاظ سے یہ تینوں جانور مراد لیے جائیں اس کی کوئی لازمی دلیل نہیں ہے۔ اونٹ کو بلی کہا جاسکتا ہے اگر سب کے سب زبان بولنے والے ایسا کہنے پر کمر بستہ ہو جائیں۔ گویا الفاظ اور اشیا کے درمیان باہمی تعلق زبان کی ایک سنسٹم کا عطا کردہ ہے تاکہ لفظوں سے ترسیل کا کام لیا جاسکے۔ فی نفسہ لفظ اور شے میں کوئی ایسا تعلق نہیں کہ جسے ہم بلی کہتے ہیں فطری اور لازمی طور پر اس کا نام بلی ہی ہو۔ اس طرح الفاظ اور اشیا کے درمیان مشابہت محض ایک التباس ہے۔ چونکہ زبان تمام تر ایسے ہی الفاظ سے بنی ہے جو کائنات میں موجود تمام اشیا اور تصورات کی نشانیاں ہیں، تو ایک معنی میں زبان مادہ پر خیال کی CONTENT پر فارم کی اور SIGNIFIER کی SIGNIFIED پر اذیت کی نشان دہی کرتی ہے۔ چنانچہ وہ فنون جو زبان کا استعمال میڈیم کے طور پر کرتے ہیں ان میں الفاظ اشیا کے قائم مقام نہیں ہوتے بلکہ الفاظ نشانیوں کے طور پر استعمال کیے جاتے ہیں۔ چنانچہ شعر و افسانہ میں کرسی میز اور قالین کے الفاظ کو ادھر ادھر کیا جاسکتا ہے کیونکہ وہ حقیقی میز کرسی اور قالین نہیں کہ انھیں بنانے میں وقت ہو۔ گویا شاعر اور افسانہ نگار نشانیوں سے کام لیتا ہے۔ فنکار کا اس بات پر اصرار بجا ہے کہ افسانہ میں لفظوں کو دیکھا جائے اشیا کو نہیں۔ اور لفظ چونکہ آواز ہیں، اُن کے آہنگ کو بھی دیکھا جائے اور اشیا کے ساتھ ان کی جو مشابہت ہے اسے بھی دیکھا جائے اور اس مشابہت کو قائم کرنے والے جو تہذیبی انسلاکات ہیں انھیں بھی نظر میں رکھا جائے۔ اس نظر سے دیکھیں تو وہ زبان جو چیزوں کی طرف اشارہ کرتی ہے وہ بھی محض حوالہ جاتی نہیں ہوتی بلکہ احساساتی، جذباتی، تہذیبی اور غنائی لرزشوں کی حامل ہوتی ہے۔ وہ ناول اور افسانے جس میں نقل یعنی دنیا کی آئینہ داری کا عنصر غالب ہوتا ہے ان میں بھی الفاظ کا استعمال ان کی تمام صوتی پہنچوں اور معنوی وسعتوں کے ساتھ ہوتا ہے اسی لیے تخلیقی اور تخلیکی ہوتا ہے۔ یہ کہنا کہ صرف استعاراتی اور علامتی زبان ہی تخلیقی ہوتی ہے ناول اور افسانہ کی دو سو سال پرانی عظیم روایت کے عظیم کارناموں کو کچرے کے ڈھیر پر پھینکنا ہے۔

عام طور پر نظم کی نثر پر افضلیت بتانے کے لیے یہ بات کہی جاتی ہے کہ نظم کا کسی دوسری زبان میں ترجمہ ممکن نہیں جب کہ نثر کا ممکن ہے۔ ڈیوڈ لاج نے بتایا ہے کہ افسانوی نثر بھی اتنی نازک اور لطیف ہو سکتی ہے کہ اس کی تمام باریکیوں کو ترجمہ میں منتقل کرنا آسان نہیں ہوتا۔ ایک ہی افسانہ میں اظہار کے اتنے متنوع پیرائے ہوتے ہیں کہ لفظ حوالہ جاتی بھی ہوتے ہیں۔ جذباتی بھی، استعاراتی اور علامتی بھی۔ محض استعارے پر افسانہ کی تعمیر نہیں کی جاتی۔ افسانہ کو نثر کے الفاظ استعمال کرنے کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔ علامتی افسانہ میں بھی بیان واقعہ کے لیے

افسانہ نگار کو نرے الفاظ کا استعمال کرنا پڑتا ہے۔ دیکھا یہ جاتا ہے کہ نرے الفاظ کے استعمال میں افسانہ نگار کو مہارت اور سلیقہ مندی حاصل ہے یا نہیں۔ لفظ اگر استعارہ یا علامات نہ بھی بنے تب بھی اسے حیات کا ترجمان بنانے میں اس سے تصویر کشی اور فضا بندی کا کام لینے میں، اس میں طنز و مزاح کی صفات پیدا کرنے میں، اسے حاضراتی اور پیکر سازانہ بنانے میں اتنے ہی تخیل کی ضرورت پڑتی ہے جتنی کہ اسے استعارے اور علامت میں بدلنے کی۔ مختصر یہ کہ وہ افسانہ جو استعاراتی یا علامتی نہیں ہے اس میں بھی زبان کا استعمال تخلیقی اور تخیلی سطح ہی پر ہوتا ہے۔

اگر نظم کا معنوی حسن پیرا فریز میں منتقل نہیں ہو سکتا تو افسانہ کا بھی نہیں ہو سکتا۔ افسانہ کو افسانہ نگار نے جن الفاظ میں لکھا ہے اسے دوسرے لفظوں میں لکھنا ناممکن ہے۔ وجہ صاف ہے کہ نظم ہو یا افسانہ ان میں معنی یا مفہوم محض لفظوں کے لغوی معنی سے ترتیب نہیں پاتے بلکہ لفظوں کی آواز، ان کی ساخت، ان سے وابستہ ذہنی یادیں اور تہذیبی انسلاکات، ان کی جذباتی لرزشیں اور حسی تجربات، اور پھر جملوں میں ان کی نشست سے پیدا ہونے والا آہنگ جو کبھی نرم اور کبھی بلند، کبھی خواب آور اور کبھی کھردرا ہوتا ہے۔ اور جملوں کی حرکت جو کبھی سبک خرام اور کبھی تیز رفتار، کبھی جھٹکے کھاتی، کبھی لہراتی، زقائے سے مڑتی، دھچکے کے ساتھ رکتی، بل کھاتی پھسلتی، لچکتی، ہزار روپ دھارن کرتی ہے۔ یہ سب مل کر نہ صرف یہ کہ معنی کی توسیع کرتے ہیں بلکہ ان کا تعین بھی۔ افسانہ میں لفظ اگر استعارے اور علامت کے طور پر استعمال نہ بھی ہو، نرے لفظ رہے تب بھی وہ چونکہ تخلیقی تخیل کی آنچ میں پک کر نکلا ہے حسن آفرین بھی ہے اور گنج معانی بھی۔ ذیل میں چند اقتباسات ان حقیقت پسند افسانوں سے دیتا ہوں جن میں لفظ نرے لفظ ہی رہتے ہیں، استعارے اور علامات نہیں بنتے۔ ان کے مفہیم کو منطقی طور پر بیان کرنے کی کوشش کیجیے اور دیکھیے کہ وہ پورا تجربہ جو لفظوں کے آہنگ، ان کی حاضراتی قوت اور حسی لرزشوں سے پیدا ہوا ہے، مفہوم میں سمانے سے کیسے انکار کرتا ہے۔

”لڑکی نے بدن پر صابن ملا۔ مختار تک اس کی خوشبو پہنچی۔ سلو نے تانے جیسے رنگ والے بدن پر سفید سفید جھاگ بڑے سہانے معلوم ہوتے تھے۔ پھر جب یہ جھاگ پانی کے بہاؤ سے پھسلے تو مختار نے محسوس کیا جیسے اس لڑکی نے اپنا بلبلوں کا لباس بڑے اطمینان سے اتار کر ایک طرف رکھ دیا ہے۔“

(سعادت حسن منٹو۔ دو قو میں)

جلدی جلدی اس نے جا رہی تھی اس کی ساڑھی پہنی اور اس کی شکنیں درست کرتی ہوئی وہ ایک لمحے کے لیے کشوری کے سامنے آکھڑی ہوئی ”کشوری، ذرا دیکھو..... پیچھے سے ساڑھی ٹھیک ہے نا؟“ اور جواب کا انتظار کیے بغیر وہ لکڑی کے اس ٹوٹے ہوئے بکس کی طرف بڑھی جس میں اس نے جاپانی پوڈر اور جاپانی سرخی رکھی ہوئی تھی..... ایک دھندلے آئینہ کو کھڑکی کی سلاخوں میں اٹکا کر اس نے دوہری ہو کر اپنے گالوں پر پوڈر ملا اور سرخی لگا کر جب بالکل بیتار ہو گئی تو مسکرا کر کشوری کی طرف داد طلب نگاہوں سے دیکھا۔

”شوخی رنگ کی نیلی ساڑھی میں، ہونٹوں پر بے ترتیبی سے سرخی کی دھڑی جمائے
اور سانوے گالوں پر پیازی رنگ کا پوڈر ملے وہ مٹی کا ایک ایسا کھلونا معلوم ہوئی جو دیوالی پر
کھلونے بیچنے والوں کی دکان میں سب سے زیادہ نمایاں دکھائی دیتا ہے۔“

(سعادت حسن منٹو۔ دس روپے)

اوپر کے پیرے گراف کا مفہوم تو صرف اتنا ہے کہ اس نے جلدی جلدی ساڑھی پہنی، پوڈر اور لپ اسٹک
منہ پر تھوپا اور جانے کے لیے تیار ہو گئی۔ لیکن منٹو نے پہلے تو حرکت دکھائی ہے۔ جلدی جلدی جار جٹ کی ساڑھی
پہنی اور اس کی شکنیں درست کرتی ہوئی کشوری کے سامنے آکھڑی ہوئی کہ کشوری دیکھے کہ پیچھے سے ساڑھی ٹھیک
ہے نا، اور کشوری کے جواب کے انتظار کیے بغیر وہ لکڑی کے بکس کی طرف بڑھی۔ حرکت کے علاوہ منٹو نے اشیاء کے
ذریعہ ماحول کے سستے پن اور اجازت کو بتایا ہے۔ جار جٹ کی ساڑھی جاپانی پوڈر، جاپانی سرخی، لکڑی کا ٹوٹا ہوا
بکس، دھندلا آئینہ۔ اشیاء کے بیان میں ایسی صفات سے احتراز کیا گیا ہے جو مفلسی کی جذباتیت کا شائبہ رکھتی ہوں۔
اس بات کا بھی خیال رکھا گیا ہے کہ کسی چیز سے سریتا کی وابستگی ظاہر نہ ہو۔ مثلاً نہ ساڑھی پاؤڈر اور لپ اسٹک کا
اسے خاص شوق ہے نہ آئینہ کو آویزاں کرنے کی کوئی موزوں جگہ نہ ہونے کی جھنجھلاہٹ۔ سریتا ایک کم سن لڑکی ہے
جس سے اس کی ماں پیشہ کراتی ہے۔ گاہک کے ساتھ موٹر میں جانے کے لیے وہ تیار ہوتی ہے۔ سریتا کو چیزوں
سے دل بستگی نہیں لیکن تیاری کرنے میں بے دلی بھی نہیں گو پھو ہڑپن ہے۔ بجناسب کو اچھا لگتا ہے، چاہے یہ سجاوٹ
پیشہ کے لیے بنی کیوں نہ ہو جس میں سریتا کو دلچسپی ہے بھی اور نہیں بھی۔ موٹر میں پھرنا اسے اچھا لگتا ہے لیکن ہوٹل
کے کمرے میں قید ہونے سے طبیعت گھبراتی ہے۔ چنانچہ اشیاء پیشہ کے لیے ہیں جن میں اسے کوئی ذاتی دلچسپی نہیں۔
چنانچہ منٹو صرف یہ لکھتا ہے کہ جار جٹ کی ساڑھی پہنی، ”اپنی دل پسند جار جٹ کی ساڑھی پہنی“ یا جار جٹ کی
ساڑھی پہنی جس کی بارڈر نیچے سے میلی ہو گئی تھی، وغیرہ وغیرہ قسم کی تفصیلات نہیں لکھتا۔ چیزوں سے لا تعلق ہے لیکن
جوان لڑکی ہونے کے ناتے سنگھار کا شوق ہے۔ چنانچہ آئینہ دھندلا ہے، رکھنے کی کوئی موزوں جگہ نہیں تو کھڑکی کی
سلاخوں میں انکا کر پوڈر اور سرخی لگاتی ہے۔ کوئی شکایت نہیں، کوئی جھنجھلاہٹ نہیں۔ اس جملہ میں دوہری ہونے کا
لفظ کس قدر حاضر آتی ہے۔ کیسی بولتی ہوئی تفصیل ہے۔ غریب لڑکیاں سنگھار کرتی ہیں تو سنگھار میں اتنی منہمک ہوتی
ہیں کہ کونوں کھدروں میں بھی پانی کی طرح اپنی جگہ بنالیتی ہیں۔ جب تیار ہو جاتی ہے تو داد طلب نظروں سے کشوری
کی طرف دیکھتی ہے۔

یہ لڑکی کا بالکل نفسیاتی اور انسانی عمل ہے۔ یہاں پیشہ کرنے یا نہ کرنے کی بات بالکل غیر متعلق ہو جاتی
ہے۔ یہاں ایک لفظ ایک تفصیل کی مزید گنجائش نہیں۔ ایک صفت کی بھی تبدیلی کیجیے اور پورا پچویشن غارت
ہو جائے گا۔ مثلاً جب تیار ہو گئی تو جھینپی ہوئی نظروں سے کشوری کی طرف دیکھا۔ یا جب تیار ہو گئی تو مسکرا کر کشوری
کی طرف شوخی نظروں سے دیکھا، یا افسردہ نظروں سے دیکھا۔ جھینپنے میں بدکاری کا احساس ہے۔ شوخی اس پچویشن
میں بے شرم فاحشہ کے معنی دے گا۔ افسردہ نظروں میں افسانہ نگار کی ہم دردی کا رنگ جھلکے گا۔ سریتا ایک کم سن اور

الٹھ لڑکی ہے۔ سج کر تیار ہونے کے بعد وہ فطری اور نفسیاتی طور پر صرف داد طلب نظروں ہی سے کشوری کی طرف دیکھ سکتی ہے۔ ایسے DECORUM کے بغیر اعلا فنکاری پیدا نہیں ہوتی۔ OVER WRITE نہ کرنا ناول اور افسانہ کے آرٹ کی بنیادی صفت ہے۔ جدید افسانہ کا المیہ تو دیکھیے کہ دو صفحوں کا افسانہ بھی OVERWRITTEN معلوم ہوتا ہے۔ انھیں بھرم تو یہی ہے کہ وہ زبان کا تخلیقی استعمال کرتے ہیں۔ اب منٹو کا ایک اور اقتباس دیکھیے:-

”شکیلہ بھرے بھرے جسم کی صمت مند لڑکی تھی۔ ہاتھ بہت گد گدے تھے۔ گوشت بھری مخروطی انگلیوں کے آخر میں ہر جوڑ پر ایک ایک ننھا گڑھا تھا۔ جب مشین چلاتی تھی تو یہ ننھے ننھے گڑھے ہاتھ کی حرکت سے کبھی کبھی غائب بھی ہو جاتے تھے۔

شکیلہ مشین بھی بڑے اطمینان سے چلاتی تھی۔ آہستہ آہستہ اس کی دو یا تین انگلیاں بڑی رعنائی کے ساتھ مشین کی ہتھی گھماتی تھیں۔ کلائی میں ایک ہلکا سا خم پیدا ہو جاتا تھا۔ گردن ذرا اس طرف کو جھک جاتی تھی۔ اور بالوں کی ایک لٹ جسے شاید اپنے لیے کوئی مستقل جگہ نہیں ملتی تھی، نیچے پھسل آتی تھی۔ شکیلہ اپنے کام میں اس قدر منہمک رہتی کہ اسے بنانے یا جمانے کی کوشش ہی نہیں کرتی تھی۔“

(بلاؤڈ)

اس اقتباس میں استعارہ تو کیا تشبیہ کا بھی استعمال نہیں ہے۔ سیدھے سادے الفاظ ہیں جو کپڑے سیتی ہوئی ایک لڑکی کی تصویر پیش کر رہے ہیں۔ لیکن تصویر بولتی ہے۔ ذہن پر اپنا نقش قائم کرتی ہے۔ بھر بھرا جسم، گد گدے ہاتھ، مخروطی انگلیاں، کلائی کا خم، بالوں کی لٹ گھسے پٹے الفاظ ہیں۔ جنہیں منٹو اس طرح استعمال کر رہا ہے گویا پہلی بار استعمال ہو رہے ہیں۔ وہ جو کسی نے کہا ہے تاکہ لفظ تو بازار کی وہ رنڈی ہے جو فنکار کے حجرہ تخیل میں داخل ہوتے ہی باکرہ دلہن بن جاتی ہے، اس اقتباس کے ایک ایک لفظ پر صادق آتا ہے۔ افسانہ کا آرٹ بس ایسے ہی منکسرانہ کام کرتا ہے۔ قلم وہی بیان کرتا ہے جو آنکھ دیکھتی ہے اور آنکھ وہی دیکھتی ہے جو روزمرہ کے مشاہدے کی باتیں ہیں۔ نہ تخیل کو اڑانوں کی ضرورت پڑتی ہے نہ زبان کو زینت و آرائش کی۔ جدید افسانہ آرٹ کے اسی معجزے سے محروم ہے جس میں فطرت خود لالے کی حنا بندی کرتی ہے۔

جدید تنقید میں استعارے کا لفظ اتنی اہمیت اختیار کر گیا ہے کہ لگتا ہے کہ تخلیق تن کا پورا راز استعارے ہی میں پہنا ہے۔ حد تو یہ ہے کہ استعارے کے مقابلہ میں تشبیہ کو کم تر درجہ کی چیز گردانا جاتا ہے۔ چنانچہ نارنگ لکھتے ہیں:

”زبان کے تخیلی استعمال کے سلسلہ میں استعارے کے مقابلہ میں تشبیہ کم تر درجے کی چیز ہے۔ تشبیہ بے شک شعری لوازم میں سے ہے۔ لیکن اول تو اس کی معنوی فضا محدود ہوتی ہے اور استعارے کی لامحدود۔ اردو افسانہ میں تشبیہ سے مزین نثر دراصل کرشن چندر کے

اسلوب کی توسیع ہے۔“

پہلی بات تو یہ کہ کرشن چندر کا ایک عام قاری بھی یہ بات بتا دے گا کہ کرشن چندر کے افسانوں میں تشبیہات کا استعمال بہت کم ہوا ہے۔ تشبیہ کے لیے ضروری ہے کہ وہ کسی ایسی صورت حال کو منور کرے جو سیدھے سادے بیانیہ کے تصرف میں نہ آتی ہو۔ چنانچہ تشبیہ کے لیے فلاں پھیں بھرتے یا غنائیت کے نشہ میں لہراتے قلم کو روکنا پڑتا ہے۔ صورت حال چاہے واقعاتی ہو یا جذباتی اس پر نظریں مرکوز کرنی پڑتی ہیں اور ایک ایسی تشبیہ ایجاد کرنی پڑتی ہے جو صورت حال کی ناقابل گرفت پیچیدگی کو روشن کر دے۔ وہ ناول اور افسانے جن میں نفسیاتی اور اخلاقی گہرائیاں زیادہ ہوتی ہیں اور کردار اور ان کو پیش آنے والے واقعات بے شمار المیہ، طربیہ، طنزیہ، اور مضحک چھوٹیشن پیدا کرتے ہیں، انھیں تشبیہات کی زیادہ ضرورت پڑتی ہے۔ چنانچہ ٹالسٹائی، دستووسکی، چیخوف بالزاک، فلاہیر، جارج ایلینٹ، ڈکنس، ہارڈی، لارنس، تشبیہات کے بادشاہ ہیں۔ ان کے تخلیقی تخیل کی ایک نشانی یہ بھی ہے اور وہ قاری کو بے حد متاثر اور مسحور کرتی ہے کہ دیکھا جائے کہ مناسب اور موزوں اور بصیرت بخشے والی تشبیہات کی اختراع پر ان کا ذہن کس قدر قادر ہے قاری یہ دیکھ کر حیران اور ششدر رہ جاتا ہے کہ گھٹا کی طرح تاریک بنتی ہوئی ایک جذباتی صورت حال تشبیہ کے کوندے کی لپک سے کیسے متور ہو جاتی ہے۔ قاری عیش عیش پکا راٹھتا ہے جب وہ ایک فقید المثال تشبیہ سے یکا یک دوچار ہوتا ہے۔ تشبیہ کہ کر نہیں آتی بلکہ بیانیہ سے ایک گل نوشگفتہ کی مانند اس طرح کھل اٹھتی ہے کہ قاری کا ذہن ایک غیر متوقع چونکا نے والے انبساط سے لبریز ہو جاتا ہے۔ ایسے مواقع پر میں تو ہمیشہ کتاب بند کر کے کیف و سرور کے عالم میں ڈوب جاتا ہوں۔ مجھے ایسا لگتا ہے جانے جبریل کا وہ نفس جو الہام بن کر فنکار کی روح کو متلاطم کرتا ہے، اس کی آنچ میں اپنی جلد پر محسوس کر رہا ہوں۔ اس وقت میں محسوس کرتا ہوں کہ ایسی تشبیہات کا نزول صرف نابغہ کے تخیلی افق پر ممکن ہے۔

کہنے کا مطلب ہر گیز یہ نہیں کہ صرف تشبیہات ہی تخیل کی کرشمہ سازی کا مظہر ہیں۔ فنکاری کے اور بھی ہزار ہا وسائل ہیں جن کے ذریعہ تخیل اعجاز نمائی کرتا ہے۔ اور شاعری کی دیوی کے پجاریوں کی خدمت میں عرض کردوں کہ ان وسائل میں جزئیات نگاری کا اسفل و صیلہ بھی ہے جو تخیل کا لمس پا کر ایک گندی موری کا بیان بھی ایسے محسوس، پیکر سازانہ اور حاضراتی انداز سے کرتا ہے کہ رومانی ناولوں کے مرمریں قصر سے زیادہ حسن آفرین بن جاتی ہے۔ تشبیہ بھی ان بے شمار وسائل میں سے ایک و صیلہ ہے وہ اس لیے ہمیں زیادہ متوجہ کرتا ہے کہ جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں اس کی لپک کوندے کی سی ہوتی ہے۔ دوسرے فنی اسالیب ہوا میں بسی مہک کے سے ہوتے ہیں جنہیں عطر کی طرح نام دینا مشکل ہوتا ہے۔

کرشن چندر تشبیہ سے زیادہ استعاروں سے کام لیتے ہیں کیونکہ ان کا رومانوی اور شاعرانہ اسلوب کسی شے یا صورت حال کی جزئیات یا مماثلتوں کو گہری نظر سے دیکھنے کا منہ نہیں ہو سکتا۔ غنائی کیف آفرینی کا تقاضا یہ ہے کہ مثلاً چاندنی کی ملائمت، پانی کی جھلملاہٹ، شفق کے رنگ اور پھول کی خوشبو کو استعاروں میں کشید کر کے ان کی مدد سے نسوانی پیکر کی جاذبیت لچک اور شباہت کا دل نشیں نقشا کھینچا جائے۔ یہ بھی افسانوی بیانیہ کا ایک اسلوب

ہے اور میں اس کی دل نشینی اور سحر انگیزی سے انکار کرنا نہیں چاہتا۔ لیکن جن الفاظ میں استعمال کر رہا ہوں یعنی کیف آفرینی دل نشینی سحر انگیزی، غنائیت، شعریت، رومانیت وہ خود ہی چغلی کھاتے ہیں کہ وہ افسانہ سے زیادہ شاعری کے ضلع کے الفاظ ہیں، اور شعر زدگی افسانہ کے لیے عموماً مستحسن قرار نہیں دی گئی۔ سوال یہاں حقیقت نگاری کے کھر درے پن اور شاعرانہ لطافت کا نہیں ہے۔ چیخوف اور موپاساں کی بعض کہانیاں تو اپنی تاثر آفرینی میں شاعری کو کوسوں دور چھوڑ جاتی ہیں لیکن ان کہانیوں کو رومانی، یا شاعرانہ، یا کیف آور یا غنائی نہیں کہا جاتا۔ وہ حقیقت پسند ہی رہی ہیں۔ ان میں فضا آفرینی ہوتی ہے لیکن وہ رومانی اور گو تھک ناولوں کی فضا آفرینی سے مختلف ہوتی ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ ناول اور افسانہ نے بے شمار منفرد اسالیب کو اپنانے کے باوجود شعر زدہ رومانی اسلوب سے اجتناب ہی کیا ہے۔ رومانی اسلوب مقبول عام رومانی ناول نگاروں کے پاس چلا گیا اور اعلیٰ ادبی ناول کے پاس وہ حقیقت پسندانہ اسلوب رہ گیا جس سے فنکار سخت کھر در چٹان بھی تراشتا ہے اور گنگنائے چشمہ کا شیریں تعمہ بھی پیدا کرتا ہے۔

ایلان راب گرٹے کی پوری بغاوت ناول میں استعاروں کے استعمال کے خلاف تھی۔ دراصل اس کا تقلیدی ذہن ناول میں کسی بھی قسم کی رومانیت اور شعریت کو برداشت نہیں کر سکتا تھا۔ وہ چاہتا تھا کہ آدمی شے جیسی کہ ہے ویسی اسے دیکھے۔ اسے استعارے کے ذریعہ انسانی نہ بنائے۔ نہ تو شام افسردہ ہوتی ہے نہ صبح مسکراتی ہے خیر راب گرٹے کی بغاوت تو بڑی انتہا پسندانہ تھی اور بالآخر ایسی روکھی سوکھی فرنیچر ناول پر ختم ہوئی جس کا پڑھنا عذاب مول لینا ہے، لیکن یہ بات آپ کو دنیا کی اعلیٰ ترین ناولوں میں نظر آئے گی کہ شام کی افسردگی کا بیان ناول نگار ان کیفیات اور اشیا یا جنگلات اور میدانوں، یا شہروں اور بازاروں کے بیان کے ذریعہ کرتا ہے جن پر زرد افسردہ شام بکھری ہوتی ہے۔ استعاراتی اسلوب منظر کشی کا سب سے کارآمد حربہ ہے، کیونکہ استعارہ زبان کو واقعہ کی معروضی رپورٹنگ کی سطح سے بلند کر کے اسے ان الفاظ سے مالا مال کر دیتا ہے۔ جو فضا آفرینی اور پیکر سازی کے کام لگتے ہیں۔ منظر نگاری موزوں اور مناسب اور احساس کو چھونے والی صفات کے استعمال کا تقاضا بھی کرتی ہے۔ حسن عسکری نے صفت کے استعمال کی بحث کو تصوف میں الجھا کر زبردست فکری انتشار پیدا کیا ہے۔ وہ صفت کو احم ہی کی خصوصیت سمجھتے ہیں اور پورے مغربی ادب کو صفات کے استعمال کے گناہ کی پاداش میں مشرقی روایت سے کم تر گردانتے ہیں۔ خیر یہ الگ بحث ہے۔ بہر حال فضا آفرینی اور منظر نگاری میں صفات، استعارہ اور تشبیہ سبھی سے کام لیا جاتا ہے۔ حقیقت پسندانہ بیانیہ میں تشبیہ سے زیادہ کام نکالے جاتے ہیں لیکن غنائی اور رومانی بیانیہ میں استعاروں کا استعمال زیادہ ہوتا ہے کیونکہ استعارہ ایجاز اور ابہام کے سبب نثری آہنگ میں آسانی سے سما جاتا ہے جب کہ تشبیہ چونکہ معنی کی توسیع کرتی ہے، اس لیے آہنگ کی شکست کا موجب بن سکتی ہے۔ اسی لیے کرشن چندر تشبیہات سے بہت کام نہیں لیتے۔ ان کے یہاں تشبیہات کی تعداد بھی کم ہے اور معیار بھی معمولی۔ لگ بھگ یہی کیفیت قرۃ العین حیدر کی ہے۔ دلچسپ، انوکھی اور بولتی ہوئی تشبیہیں ان کے یہاں بھی کم ہی نظر آئیں گی۔ اگر تشبیہوں کی بہار دیکھنی ہو تو حقیقت پسند فنکاروں کو پڑھنا چاہیے۔ نالٹائے چیخوف موپاساں، جین آسٹن، جارج

ایلیٹ، کنگزے ایس، جان اپڈائک۔ انھیں دیکھ کر تو یہی لگتا ہے کہ ناول کا آرٹ جتنا کہ ہم سمجھتے ہیں اس سے کہیں زیادہ تشبیہات پر مدار رکھتا ہے۔ تشبیہ نہ صرف تصویرگری اور پیکر سازی کے کام آتی ہے بلکہ پیچیدہ صورت حال کو سلجھاتی بھی ہے، اور معنی کی نئی تہوں کو اجاگر بھی کرتی ہے۔ آخر ناول رزمیہ کا قائم مقام ہے اور افسانوی بیانیہ میں تشبیہات وہی کام کرتی ہیں جو EPIC SIMILIES کیا کرتی تھیں۔ یعنی تزئین، توسیع اور انکشاف۔

ظاہر ہے معنی کی توسیع اور انکشاف کی ضرورت ان کہانیوں میں زیادہ ہوتی ہے جو نفسیاتی، اخلاقی اور فلسفیانہ ابعاد کی حامل ہوتی ہیں۔ جب اخلاقی کشمکش پیچیدہ مرحلہ میں داخل ہوتی ہے، جذبات الجھ جاتے ہیں اور نفسیاتی رشتوں میں گانٹھ پڑ جاتی ہے اور پوری صورت حال فہم و فراست کی گرفت میں نہیں آتی۔ اس وقت ایک تشبیہ بجلی کی طرح چمک کر تمام مبہم گوشوں کو متحرک کر دیتی ہے۔

چونکہ میں نہ علم بیان سے واقف ہوں، نہ لسانیات سے نہ اسلوبیات سے، اس لیے جب نارنگ کہتے ہیں کہ ”زبان کے تخلیقی استعمال کے سلسلہ میں استعارے کے مقابلہ میں تشبیہ کم تر درجے کی چیز ہے“ تو میں اسے مان لیتا ہوں۔ میں ان کی یہ بات بھی مان لیتا ہوں کہ ”تشبیہ بے شک شعری لوازم میں سے ہے، لیکن اول تو اس کی معنوی فضا محدود ہوتی ہے اور استعارے کی لامحدود“ لیکن میں ان سے پوچھنا چاہوں گا اور اپنی بات شاعری تک ہی محدود کھونگا کہ عظیم شاعری کی جو مثالیں ہمارے سامنے ہیں آیا ان میں صرف استعاروں سے کام لیا گیا ہے اور تشبیہات سے بالکل سروکار نہیں رکھا گیا؟ اگر تشبیہ استعارے سے کم تر ہے تو کون سا بے وقوف شاعر ہوگا جو بہتر وسیلہ کو چھوڑ کر کم تر وسیلہ پر اعتبار کرے گا۔ لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ شاعر استعارے کے پہلو بہ پہلو تشبیہات کا استعمال بھی کرتا ہے جو اس بات کا ثبوت ہے کہ سخن رانی میں اکثر ایسے مواقع بھی آتے ہیں جہاں تشبیہ جو کام دیتی ہے وہ استعارہ نہیں کر سکتا۔ شاید اس کی وجہ وہی ہو جو نارنگ کے ذہن میں تشبیہ کی کمزوری کی شکل اختیار کرتی ہے کہ تشبیہ کی معنوی فضا محدود ہوتی ہے اور استعارے کی لامحدود۔ نظم میں بہر حال ایسے بھی مواقع آتے ہوں گے جہاں شاعر محدود معنوی فضا سے کام لینا چاہتا ہوگا اور استعارے سے گریز کرنا چاہتا ہوگا کہ مبادا نظم استعارے کی لامحدود معنوی فضا میں تحلیل ہو کر مہین اور موبہوم نہ بن جائے۔ استعارے کے استعمال میں بہت سے خدشات بھی پہنائے ہیں۔ مثلاً استعارہ بہت آسانی سے استعارہ در استعارہ کے پرفریب جال میں شاعر کو پھنسا لیتا ہے۔ شاعر استعاروں کے پیچوں میں الجھتا رہتا ہے لیکن معنی کے گوہر تک نہیں پہنچ پاتا۔ پھر استعارے تھر ہو جاتے ہیں جیسے ہمارے یہاں رات اور سحر کا استعارہ۔ استعارہ موبہوم شاعری کے لیے ایک فاحشہ کی آغوش کی مانند کھلی دعوت ہے۔ بے شک استعارہ روح شاعری ہے لیکن شاعری کی بدکاری میں روح اس کے جسم کی ساجھے دار بنتی ہے۔

ایسی ہی پرخطر راہوں میں تشبیہ شعرو افسانہ کی نجات دہندہ بنتی ہے۔ تشبیہ کی سب سے بڑی خوبی اس کی تازگی اور نیا پن ہے۔ ایک ہی استعارے اور ایک ہی علامت کو ہزار شاعر نوپتے نظر آئیں گے۔ تشبیہ کے لیے فنکار کو ہمیشہ ایک تازہ شکار کی تلاش رہتی ہے۔ کسی بھی افسانہ نگار کے یہاں آپ مماثل تشبیہات کبھی نہیں بتا سکتے۔ تشبیہ کے صیغہ میں ایسی مماثلت کھلا سر قہ ثابت ہوگی۔

در اصل تشبیہ اور استعارے کے مسائل ایسے ہیں کہ جب تک زبان اور اسلوب کا جُز رس مطالعہ نہ کیا جائے واضح نتائج پر پہنچنا ممکن نہیں۔ جب نارنگ جیسا لسانیات اور اسلوبیات کا ماہر نقاد بھی ہوا میں باتیں کرتا نظر آئے تو دوسروں کا کیا ذکر۔ حقیقت یہ ہے کہ فکشن کی دنیا میں ڈوبے بغیر آپ شاعری کے کنارے سے جو بھی بیانات دیں گے پادر ہوا ثابت ہوں گے۔

غلام عباس کا افسانہ ”ہم سائے“ کا یہ اقتباس دیکھیے :-

”اس پھلواڑی کے سرے پر لکڑی کا ایک بیج رکھا تھا۔ اس پر بیٹھے تو نیچے وادی کا حسین مگر اداس اداس منظر دکھائی دیتا۔ جتنی دیر سورج غائب رہتا ہلکی ہلکی نیلی نیلی دھندلکڑی کے جالے کی طرح اس منظر پر چھائی رہتی اور ایسا نظر آتا جیسے پانی میں عکس دیکھ رہے ہوں۔ جب سورج ٹکٹا تو دھندایکا ایکی سنہری ہو کر اس مرقع کو اور بھی حسین بنادیتی۔ مگر چند ہی لمحوں کے بعد آنکھوں میں چکا چوند ہونے لگتی اور دیکھنے والا جلد ہی اپنی نظریں پھیر لیتا۔“

نثر کے ایسے نمونے کو میں تخیل کی کرشمہ سازی کہتا ہوں۔ لکڑی کی بیج سے لے کر آنکھوں کو چکا چوند کرنے والا پورا منظر جس نفیس سلیقہ مندی سے پیش کیا گیا ہے اس کی مثال ملنا مشکل ہے۔ نیچے وادی کا منظر ہے جس پر دھند چھائی ہے۔ سورج ٹکٹا ہے تو دھند سنہری بنتی ہے اور پھر آنکھوں کو چکا چوند کرتی ہے۔ ہر جملہ ایک ہی منظر کی بدلتی کیفیتوں کا عکس ہے۔ اسی لیے اتنی احتیاط، اتنی نزاکت اور اتنی صفائی سے لکھا گیا ہے گویا کیمرے کا لینس ہے کہ ذرا سا غبار اور ذرا سی بے احتیاطی بھی منظر کو داغدار کر دے گی۔ غلام عباس کا ذہن استعاروں ہی سے نہیں بلکہ ہر نوع کے اسلوبیاتی یا اظہاریاتی پیرایوں کے کھراگ سے یکسر خالی ہے۔ یہی نہیں کہ وہ لفظوں میں سوچ ہی نہیں رہے بلکہ لفظوں میں دیکھ بھی نہیں رہے۔ مشاہدہ اس قدر شفاف ہے کہ لفظوں کا پیرہن بھی آنکھ اور منظر کے بیچ حائل نہیں۔ آرٹ یہاں اپنی معراج کو پہنچا ہے کہ معدوم ہو گیا ہے۔ سورج کے غائب ہونے سے ہلکی ہلکی نیلی دھند میں منظر کے چھپنے کو لکڑی کے جالے کی تشبیہ سے فوٹو گراف کیا گیا ہے اور اس سے جو تصویر نقش ہوتی ہے وہ ایسی نظر آتی ہے گویا منظر کا عکس پانی میں دکھائی دے رہا ہو۔ تشبیہ منظر سے پیدا ہوتی ہے اور منظر ہی میں تحلیل ہوتی ہے لیکن ایک ہی منظر کے دو ایسے عکس دکھاتی ہے جن میں دھند لا سا فرق ہے۔ یہ تشبیہ اس منظر کے ساتھ اور غلام عباس کے ساتھ مختص ہو گئی۔ اب دوسرے مناظر دوسری تشبیہات لائیں گے کیونکہ ہر بڑے فنکار کا مشاہدہ اس کا اپنا ہوتا ہے اس لیے کئی شے صفات اور مستعملہ تشبیہات سے کام نہیں چلتا۔ چنانچہ اسی افسانہ کا جو ایک غنائی نظم کی مانند خوبصورت ہے، یہ منظر ملاحظہ فرمائیے:

”دُور افق کے پاس وہ پہاڑیاں جو عموماً بادلوں کے غبار میں کھوئی رہتی تھیں، اچانک مطلع صاف ہو جانے سے اب واضح طور پر نظر آرہی تھیں۔ وہ دُور تک ایک کے پیچھے ایک اس طرح دکھائی دے رہی تھیں جیسے شرمیلی لڑکیاں بڑی عمر کی لڑکیوں کی اوٹ لے کر جھانک رہی ہوں۔ بعض پہاڑیاں ہری بھری تھیں اور بعض لُندُ لُندُ۔ مگر وہ آپس میں ایسی خلط ملط ہو رہی

تھیں کہ معلوم ہوتا تھا جیسے کوئی لحاف کو بے ترتیبی سے ہٹا کر بستر سے اٹھ کھڑا ہوا ہے اور لحاف کی کہیں تو اوپر کی سبز مخمل دکھائی دے رہی ہے اور کہیں اندر کا خاکستری استر۔“

یہاں تشبیہات بہ یک وقت تزئین، توسیع اور انکشاف کا کام سرانجام دے رہی ہیں۔ محض اتنا لکھنے سے کہ پہاڑیاں دور تک ایک کے پیچھے ایک پھیلی ہوئی تھیں نہ تو منظر چوکسائی کے ساتھ سامنے آتا نہ حسن آفرین بنتا۔ جھانکتی ہوئی لڑکیوں کی تشبیہ سے پورا منظر جاگ اٹھتا ہے۔ تشبیہ میں سب سے اہم لفظ ”شریلی“ ہے۔ شریلی لڑکیوں کے بڑی عمر کی لڑکیوں کی اوٹ سے جھانکنے کے منظر سے ہم واقف ہوتے ہیں۔ تشبیہ اسی مانوس حسن کو جامد فطرت میں منتقل کر دیتی ہے، اور اب چھوٹی پہاڑیاں واقعی شریلی لڑکیوں ہی کی طرح بڑی پہاڑیوں کی اوٹ سے جھانکتی نظر آتی ہیں۔ ہم نے پہلے پہاڑیوں کو کبھی اس طرح نہیں دیکھا تھا۔ فطرت کی ایک نئی جہت ہم پر منکشف ہوتی ہے۔ جامد و ساکت فطرت انسانی شعور کا ایک جزو بنتی ہے۔ تشبیہ منظر کو فطرت کے منطقہ میں رکھنے کے باوجود اسے ایک انسانی جہت دے کر زیادہ معنی خیز بناتی ہے۔ یہی حسن دوسری تشبیہ کا ہے۔ بعض پہاڑیاں ہری بھری تھیں اور بعض لئڈ منڈ۔ محض اتنی سی بات سے کوئی محسوس لفظی تصویر آنکھوں کے سامنے نہیں آتی۔ یہ بیان تو اتنا سیدھا سادا ہے کہ حاضراتی صفات تک کا استعمال نہیں کیا گیا۔ اگر افسانہ نگار کو تشبیہ استعمال نہ کرنی ہوتی تو وہ یقیناً منظر کو اس لئڈ منڈ حالت میں نہ رہنے دیتا۔ اس کے رنگ اور نقش ابھارنے کے لیے وہ بولتی ہوئی صفات اور دوسرے لفظی پیکروں کا استعمال کرتا۔ لیکن لحاف کی تشبیہ کا لمس پاتے ہی ہری بھری پہاڑیاں، سبز مخمل کی دھوپ چھانو اور ملائمت پیدا کر لیتی ہیں اور لئڈ منڈ پہاڑیوں میں خاکستری استر کا رنگ بھر جاتا ہے۔ غلام عباس کو تشبیہ کے ذریعہ یہ رنگ آمیزی کرنی تھی اسی لیے انھوں نے اپنا پہلا بیان اس قدر بے رنگ رکھا تھا۔ رنگ بھرنے والی صفات کا استعمال کرتے تو تشبیہ اپنے رنگ نہ بھر سکتی۔ آپ دیکھیں گے کہ یہاں فنکار نے جو کام تشبیہات سے لیا ہے وہ استعاروں سے ممکن نہیں تھا۔ تشبیہ یہاں بیانیہ کا ناگزیر حصہ ہے، اور جب ذریعہ اظہار ناگزیر ہو تو ایک کی دوسرے پر فضیلت کی تمام لن ترانیاں اپنی قدر کھودیتی ہیں۔

میں شاعری کے معجزوں کا منکر نہیں، لیکن میں نے افسانوی تخیل کا اعجاز بھی دیکھا ہے۔ بلکہ میں تو محسوس کرتا ہوں کہ بساط افسانہ میں تخلیقی تخیل کی کرشمہ سازیوں کے سامنے شاعری کا بیشتر حصہ لفظوں کی شعبہ بازی بن کر رہ گیا ہے۔ یہ بات میں کہہ چکا ہوں کہ شاعری میں لفظی شعبدوں کی پہچان مشکل ہے۔ اس لیے ہر نوع کی شاعری اپنا مقام رکھتی ہے۔ افسانہ میں صرف ذریعہ عیار کا چلن ہے۔ افسانہ ذرا سی بھی کھوٹ کو برداشت نہیں کر سکتا۔ اسی لیے افسانہ کی تنقید بھی بہت مشکل ہے۔ ذریعہ عیار کی کسوٹی بھی چوکی اور سخت ہوتی ہے۔

افسانہ نگار اور قاری

بتخانہ جیر

وارث علوی



گجرات اردو سہیتی اکادمی، گاندھی نگر

افسانہ نگار اور قاری

آج کل ادب میں جمود طاری ہے لیکن جدید افسانہ پر تنقید کا بازار گرم ہے۔ اب تو وہ لوگ بھی افسانوں پر تنقیدیں لکھ رہے ہیں جو صورت سے رسالہ مولوی کے اڈیٹر نظر آتے ہیں اور جن کے متعلق یہ گمان بھی نہیں ہو سکتا کہ تزکیہ نفس کے علاوہ وہ تخیل کا استعمال کسی نوع کی ذہنی تفریح وغیرہ قسم کے ادنا مشاغل کے لیے کرتے ہوں گے۔ اگر جدید افسانے پر زیادہ تر تنقیدیں سرد باتھوں کا لمس معلوم ہوتی ہیں تو اس کا سبب یہی ہے کہ نقاد افسانوں کے عاشق نہیں بلکہ منکوحہ شوہر ہیں اور من جملہ اور اضاف کے اگر افسانے کو بھی گھر میں ڈال لیا ہے تو اس کی دیکھ بھال کرنا بھی فریضہ شرعی ہے۔ اُن کی تحریروں سے پتا ہی نہیں چلتا کہ افسانہ بھی ان کے لیے تجربہ حسن اور سرچشمہ نشاط رہا ہے۔ شوہر کے بطن میں عاشق کو زندہ رکھنا اتنا ہی مشکل ہے جتنا نقاد میں قاری کو زندہ رکھنا۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ بیوی اور افسانہ دونوں گھر اور تنقید کا کاروبار چلانے کی چیز بن جاتے ہیں۔ بیوی کے پھیلنے اور افسانے کے سکڑنے کا غم دونوں کو نہیں ستاتا کیونکہ دونوں پیشہ ور حکیم کی صورت نبض کو دیکھتے ہیں۔ سانس سیمیں کو پُرشوق باتھوں سے نہیں تھامتے۔ ناول اور افسانے کے پرشوق قاری کے لیے فلا بیر اور ڈکنس کے بھرے بھرے ناول ایک پُرنشاط کائنات اصغر میں گم شدگی کا وہ تجربہ ہیں جو فنا فی الذات صوفی کی بے خودی کے تجربے سے مختلف نہیں۔ اس تجربے کے سامنے نفس دیندار کی ابلہ فریپاں ناقدانہ کروفر کی عشوہ فروشیاں بے بضاعت نظر آتی ہیں۔ اسی لیے تو ہم کہتے ہیں کہ آج کل تو ہم فلا بیر کی دنیا میں ہیں یا جی چاہتا ہے پھر سے ڈکنس کی دنیا میں جایا جائے۔ ہر ناول کی دنیا زمان و مکاں سے بلند اپنا ایک وجود رکھتی ہے جس میں آدمی عمر کی ہر منزل میں جب بھی جی چاہے داخل ہو سکتا ہے اور جارج ایلیٹ اور تالستانی کا وہ ناول جو انگلینڈ اور روس کی سرزمین پر آج سے سو سال پہلے لکھا گیا تھا، ایک ہندستانی قاری کے لیے جتنا چوبیس سال کی عمر میں تازہ کار تھا چوٹھ سال کی عمر میں بھی اتنا ہی حیرت ناک اور پُرنشاط رہتا ہے۔ قاری کے لیے صرف تیاری شرط ہے۔ اور اس تیاری کے لیے ذہن کو غیر ابر آلود کرنا ضروری ہے تاکہ آدمی بچے بنے بغیر بچے کی اس معصومیت کو پالے جس کے بغیر جیسا کہ انجیل میں کہا گیا ہے کہ آدمی مملکت خداوند میں داخل نہیں ہو سکتا۔ گھر کی الجھنوں اور تنقید کے الجھاؤں میں جکڑا ہوا آدمی نظر کی اس پاکیزگی سے محروم ہو جاتا ہے جو دنیا کے افسانہ کی سیر کے لیے ضروری ہے۔ ذات سے غیر ذات کی طرف اس پُرشوق سفر کا کوئی نشان تنقید کے شوہروں کے بھی کھاتے ہیں نظر نہیں آتا۔

عموماً کہا یہ جاتا ہے کہ ہمارا مزاج افسانہ سے زیادہ شاعری کی طرف مائل رہا ہے۔ حقیقت اس کے برعکس ہے۔ ہندستان صدیوں سے کہانی کا گہوارہ اور کتھاؤں کا ساگر رہا ہے۔ وہ چند تہذیبیں جنہوں نے دُراے کو

فروغ دیا ہندستان ان میں بھی پیش پیش تھا۔ یہاں کے مذاہب کی تعمیر رزمیہ قصوں اور پورا نیک کتھاؤں پر ہوئی ہے۔ قصے کہانیوں کی دنیاؤں میں جینا ہر ملک کے آدمی کی فطرتی اور نفسیاتی ضرورت رہی ہے۔ لہذا ہم کسی ایسی تہذیب کا تصور نہیں کر سکتے جو کہانیوں کے سرمایہ سے محروم ہو۔ سائنس اور عقلیت پسندی کے ہاتھوں دنیا بدلی تب بھی آدمی کی کہانیوں کی ضرورت میں کوئی کمی نہیں آئی۔ چنانچہ قدیم اساطیر، رومان اور داستانوں کی جگہ ناول اور افسانہ نے لے لی۔ پچھلے دو سو سال سے ناول انسان کی تخیلی اور تہذیبی زندگی کا سب سے زیادہ طاقت ور عنصر رہا ہے۔ کسی زبان میں فکشن کی کمی اس کی کم مائیگی، افلاس اور انحطاط ہی کی نشان دہی کرتی ہے۔ اگر شاعری میں بھی ہم نظم پر غزل کے غلبہ کو دیکھیں اور غزل پر لکھی گئی تنقید کی فقیہانہ موشگافیوں پر نظر کریں تو ہمیں محسوس ہوگا کہ ایک معنی خیز اور تازہ کار تخلیقی، تخیلی اور تہذیبی زندگی کا سودا ہم نے کیسے استادانہ کرتبوں اور زبان و بیان کی سرد اور بے جان ماہرانہ موشگافیوں سے کیا ہے۔ ناول اور افسانہ کی کمی کو ناول اور افسانہ ہی پوری کر سکتا ہے۔ شاعری دو آتشہ سہی لیکن پیاس شراب سے نہیں پانی سے بجھتی ہے اور اسی لیے ناول کا قاری قلمزم آشام ہوتا ہے، اور جس طرح ہم نہیں جانتے کہ زندگی بھر ہم نے کتنا پانی پیا اسی طرح ہم یہ بھی نہیں جانتے کہ ہماری زندگی کتنے ناولوں اور افسانوں سے سیراب ہوتی ہے۔ جدید انسان کی چند ایسی جذباتی ضرورتیں ہیں جو پہلے اساطیر، مذاہب، فلسفہ اور تاریخ پوری کیا کرتے تھے۔ آج یہی ضرورتیں ناول پوری کر رہا ہے، اور اسی معنی میں ناول تاریخ بھی ہے اور مابعد الطبعیات بھی، فلسفیانہ سرگرمی بھی ہے اور اسطور سازی بھی۔ یہ ضرورتیں پوری نہ ہوں تو زندگی نہایت ہی تشنہ کام گزرے۔

لیکن ہم اردو والوں کا تو باوا آدم ہی نرالا ہے۔ شاعری کے ایسے قدح خوار ٹھہرے کہ پانی سے سگ گزیدہ کی طرح بھاگنے لگے۔ غزل کے ایک شعر میں پورے افسانہ کو قص کناس دیکھ لیا۔ جس طرح ہم نے ڈراموں کے بغیر جینا سیکھ لیا تھا اسی طرح ناولوں کے بغیر بھی جینے کی عادت ڈال لی۔ اگر جدید افسانہ کا پانی اسی طرح تجریدیت کے صحرا میں مرتار با، تو وہ دن دور نہیں جب ہم افسانوں کے بغیر بھی جینا سیکھ لیں گے۔

نقادوں کا کیا ہے، اگر افسانہ بالکل ناپید ہو جائے تب بھی پانچ سو صفحات کی کتاب اس موضوع پر لکھ ڈالیں گے کہ ہمارے یہاں افسانہ کیوں نہیں۔

نقاد دعوت کام و دہن پر قناعت نہیں کرتا بلکہ کھانے کے بعد ڈکراتا بھی ہے، اور غذا ثقیل الہفم ہو تو گرجتا بھی ہے۔ لیکن اب تو تنقید بگھارنے کے لیے بھی سبزیاں نہیں ملتیں کیونکہ علامات اور استعارات کے کارخانوں سے جو کیمیاوی کھاد پیدا ہوئی ہے اس نے دنیاے افسانہ کے وافر حصہ کو بخر بنادیا ہے۔ بیج کھاد ہی میں فنا ہو جاتا ہے اور برگ و بار پیدا نہیں کر پاتا۔ اللہ سبزی خور کو ہمیشہ سبزی نہیں دیتا۔ اس لیے نقاد کو ایسی سبزیوں پر بھی گزارا کرنا پڑتا ہے جن میں کیڑا لگ گیا ہو۔ ایسے وقت میں تنقید بگھارنے کا کام کیڑے نکالنے سے مختلف نہیں رہتا۔ ستم طریقہ دیکھیے کہ جدید افسانہ کا کریلا نہ کڑوا رہا نہ نیم چڑھا بلکہ شاعری کے شہوت کو چاچٹا اور صفات شکر قدانہ پیدا کر لیں۔ وہ نقاد جو سبزی پکانے کا کام بھی سبز باغ دکھانے کے انداز میں کرتے ہیں وہ کریلے کی ہنڈیا میں ڈالتے تو ہیں تنقید کے مانوس مسالے ہی، یعنی تلک، اسلوب، اسطور کا نون مرچ اور دھنیا، لیکن جو پکوان پلیٹ میں پیش کیا جاتا ہے وہ

کر لیے کا ساگ نہیں بلکہ کر لیے کی کھیر ہوتی ہے جس سے زبان داں زبان کی چاشنی کا لطف اٹھاتے ہیں۔ چونکہ پکوان کے اس کرتب پر ہمیں اختیار نہیں اس لیے ہم نے اپنا ڈیڑھ اینٹ کا چولہا الگ بنا رکھا ہے۔

اس چولھے کے پاس بیٹھ کر کبھی کبھی خیال آتا ہے کہ اے وائے حسرتا! کاش ہم بھی شاعر ہوتے تو میاں نظیر کی طرح نہ سہی کہ جس دور میں ہم رہتے ہیں اس میں نہ کبیرا روتا ہے نہ بخارہ گاتا ہے، حضرت جوش ملیح آبادی ہی کی طرح مینڈکوں کا جلوس قسم کی نظم لکھ کر چھٹکارا حاصل کر لیتے۔ لیکن نقاد ہوئے تو سنجیدگی بھی لازم آئی۔ جس کا پہلا سبق یہ تھا کہ صفحہ وقت پر نقش دوام ثبت کرو۔ تنقیدی مضامین کو دیکھتا تو ان کی عمر گریز پا اور جواناں مرگی عبرت دلاتی کہ کم از کم مضامین کو ان افسانوں کے چالیسویں تک تو جینا چاہیے تھا جنہیں حیاتِ جادواں عطا کرنے کے لیے وہ لکھے گئے تھے۔ چنانچہ طومار نویسی کو شعار بنایا کہ قبر کچی ہی سہی اگلی برسات تک تو اس کے آثار نظر آتے رہیں کہ نئے برساتی کیڑے اپنے گور کن آپ پیدا کرتے ہیں۔ جاں سپاری کا یہ حوصلہ فدوی میں پیدا نہ ہوا کہ دو صفحوں کا کفن باندھے لیتھو کے پتھروں کے بیچ دم توڑنے کے لیے روانہ ہو گئے۔ فنا کی طاقتوں پر اپنا کوئی اختیار نہیں لیکن زندہ رہنے کی اس سعی لا حاصل کی داد چاہوں گا کہ مضمون کی کتابت سے پہلے کا تب اپنا وصیت نامہ تیار کر لیتا ہے۔ اس کے برعکس جدید افسانوں پر نظر کیجیے جن کی کتابت بعینہ اس طرح ہوتی ہے گویا مسجد کے مولوی صاحب کفن پر مغفرت کی آیات لکھ رہے ہیں۔

ایک ایسے دورِ ابتلا میں جب کہ افسانہ نگار نوکِ قلم سے نہیں بلکہ نوکِ سناں سے اپنا لوہا منوانے کے لیے کمر بستہ ہوں، اور ہفتہ وار اور پندرہ روزہ اخبارات میں اپنی علاقائی شناخت کا غلغلہ بلند کر رہے ہوں اور صحت کے زور پر اپنا وہ حق مانگ رہے ہوں جو ادب کے زور پر انہیں نہیں ملا، کم از کم کوئی بھی دانشمند نقاد اپنے ڈیڑھ اینٹ کے چولھے پر کوئی ایسی بانڈی نہیں پکائے گا جو بیچ چوراہے کے پھوٹ کر نقص امن کا سبب بنے لیکن ایسی دانشمندی بھی ہمیں کب راس آئی ہے۔ تنقید کی یہی تو مصیبت ہے کہ وہ دوست دشمن میں بھی تمیز نہیں کرتی بلکہ جنہیں وہ پسند کرتی ہے انہیں بھی گزند پہنچانے سے وہ باز نہیں رہتی۔ مثلاً قرۃ العین حیدر کے ناول اور افسانے مجھے پسند ہیں، لیکن جب ان پر قلم اٹھاتا ہوں تو تنقید پسند خاطر ہی کا نہیں غبارِ خاطر کا بھی آئینہ بنتی ہے۔ سنا ہے، ”آخر شب کے ہم سفر“ پر میری تنقید سے وہ کبیدہ خاطر ہوئی تھیں۔ اگر ایسا ہے تو مجھے افسوس ہے۔ خیر، اس کی تلافی عبدالغنی نے ان پر ایک پوری کتاب لکھ کر کردی جس میں انہیں جیمس جاکس اور ور جینیا ولف سے بھی بڑا ناول نگار ثابت کیا ہے۔ یہاں تک تو خیر کوئی ہرج کی بات نہیں تھی۔ اپنا اپنا خیال ہے۔ لیکن عبدالغنی کے نزدیک دنیا کا صرف ایک ناول نگار مس حیدر سے بڑا ہے۔ اور وہ ہے نسیم حجازی۔ جو ہر شناسوں کی یہی وہ جہش لب ہے جو کشتہ تنقید کے لیے گہوارہ جنبانی کا کام کرتی ہے۔

احمد مشتاق اچھے بھلے شاعر تھے۔ انھوں نے نہ فراق کا کچھ بگاڑا تھا نہ فاروقی کا۔ لیکن فاروقی نے انھیں فراق کے ساتھ جا بھڑایا۔ نہ فاروقی کا کچھ گویا نہ فراق کا۔ لوگوں نے احمد مشتاق کے لئے لے ڈالے۔ ان کا انجام دیکھ کر اب انور خان تھر تھر کا پتے ہیں، کیونکہ اپنے کسی اسلوبیاتی نکتہ کی وضاحت کے لیے فاروقی نے بیدی کے

اسلوب کا مقابلہ انور خاں کے اسلوب سے کیا ہے اور انور خاں کے سپاٹ بیانیہ کو بیدی کے تہہ دار بیانیہ سے اگلا قدم بتایا ہے نئے افسانہ نگاروں کو بھی بہت چاؤ تھا کہ تنقید میں ان کا ذکر چلے۔ انھیں تنقید کے چونچلوں کا تینا نہیں تھا۔ اب پناہ مانگتے ہیں۔

اور یہ سب کارہائے نمایاں سنجیدہ تنقید کے ہیں اور میں سنجیدگی کی قدر پہچانتا ہوں کیونکہ جو چیز آدمی کے پاس نہیں ہوتی اس کی قدر وہ زیادہ ہی کرتا ہے۔

میں خوب جانتا ہوں کہ جراح کے لیے سنجیدگی ضروری ہے لیکن کیا کیا جائے، ہمارے اکثر لکھنے والوں میں ناقص عضلات اور فضلات کا ایسا بکھیڑا ہوتا ہے کہ جراح کے نشتر کا استعمال بھی قصاب کے بغدے کی طرح کرنا پڑتا ہے اور اس ناگوار صورت حال کو جو چیز گوارا بناتی ہے وہ اکثر و بیشتر تو ایک فقرے کا وہ کسا ہوا جھٹکا ہوتا ہے جس کے ساتھ الجھے ہوئے افکار کی دس سیر کی گانٹھ مرتبان میں لڑھک آتی ہے۔ گردے میں پھنسی ہوئی نہنسی سی پتھری کا آپریشن ظاہر ہے اس طرح نہیں کیا جاتا۔ وہ نقاد جو گانٹھ اور گردے کے فرق سے واقف نہیں وہ رگ گل کو بغدے سے کاٹتے ہیں اور یہ پست شکن تنقید کا شیوہ ہے، یا نشتر کا استعمال برگد کی جٹاؤں پر کرتے ہیں جو بے پرست تنقید کا شعار ہے۔ چونکہ یہ دونوں کام سنجیدگی سے کیے جاتے ہیں اس لیے ان شعائر سے الگ کوئی اور طریقہ اپنانا تنقید کی متانت کو مجروح کرتا ہے۔ آپ دیکھ سکتے ہیں کہ بعض حالات میں مسخرگی، سچائی اور ایمان داری کی آخری پناہ گاہ کیسے بنتی ہے۔

یہ ایک ایسی سچائی ہے جسے پانے کے لیے آدمی کو بہت سے نیک کام بھی قضا کرنے پڑتے ہیں۔ اگر میاں نظیر بھی ہاتھ باندھ کر نمازیوں میں شامل ہو جاتے تو جوتے چرانے والے کو کون دیکھتا۔ ظاہر ہے خدا دیکھتا اور مسکراتا۔ بس میاں نظیر کو یہی بات گوارا نہیں تھی کہ بندہ مجبور اور مقہور سے خدا اس کے مسکرانے کی سعادت بھی چھین لے۔ وہ جانتے تھے کہ ایسا ہوا تو خدائی ہٹلریت میں بدل جائے گی۔ آمروں کی سلطنتوں میں لوگ ہنستے نہیں۔ ساواک اور سیوک، گسٹاپو اور رضا کاروں کے کیل لگے جوتوں کی آہٹ پر چہرے زرد ہو جاتے ہیں اور آنکھیں پتھر اجاتی ہیں۔ اس کے برعکس خدائی گسٹاپو، چاہے کاتین ہوئے یا نکیرین، اسرائیل ہوئے یا عزرائیل سب کی آدمی نے کیا گت بنائی ہے۔ میاں نظیر کی تان پر فرشتہ موت تو ایسا بخارہ بن گیا ہے جس کا تماشہ دیکھنے لوگ شہر کے سقف و بام پر اماند آئے ہیں۔ نہیں صاحب! یہ مسکرانے کا حق میاں نظیر کبھی چھوڑنے والے نہیں۔ اس لیے جب محمود وایاز ایک ہی صف میں کھڑے رکعت باندھ رہے ہوتے ہیں تو میاں نظیر مولسری کے پیڑ کے نیچے کسی ٹوٹی قبر سے کمر لگائے اس آدمی کو دیکھ رہے ہوتے ہیں جو چھپ چھپ کر اس آدمی کو تاڑتا ہے جو چپکے چپکے محمود وایاز کے جوتے چراتا ہے۔ علامہ نے محمود وایاز کو دیکھا اور نماز کے بعد مسادات پر وعظ پڑھا۔ میاں نظیر نے نماز ہی نہیں پڑھی تھی تو وعظ کیا پڑھتے۔ نک دیکھا، چٹکی بجائی اور چل دیے۔ انھیں کہاں قوموں کی قسمتوں کے فیصلے کرنے تھے۔

مسادات پر لکچر ہم نے نہ علامہ کے سنے نہ ترقی پسندوں کے۔ اب باقر مہدی پلار ہے ہیں لیکن جاننے والے جانتے ہیں کہ ہم ان کے سامنے کیا پیتے ہیں۔ بات دراصل یہ ہے کہ ادب میں گنگا اشران کے ہم نے وہ مزے لوٹے ہیں کہ تنقید کے حوض پر جب بھی وضو بنانے بیٹھے مسح میں کان کے پیچھے کا حصہ ہمیشہ کورا رہ گیا۔ تنقید

مکروہ ہوئی اور باب قبول ہمارے لیے بند رہا۔ یہ ہماری بد قسمتی ہے کہ ایصالِ ثواب اور فلاحِ دارین کے کام ہم سے ہو نہیں پاتے۔ لکچر مسادات پر ہوں یا اصوات پر، ہم مدرسہ کے اُن بھگوزوں میں سے ہیں جو میاں نظیر کے ساتھ بھالو کا ناچ دیکھتے نظر آئیں گے۔

لیکن جدید افسانہ مرگ انبوہ کا جو منظر آج پچھلے بیس پچیس سال سے پیش کر رہا ہے اور ابھی تک جشن کی کوئی صورت پیدا نہیں کر سکا، مسخرے کو بھی سنجیدہ بننے پر مجبور کرتا ہے کہ جنازے کو کاندھا سنجیدگی سے ہی دیا جاتا ہے۔ چنانچہ دستارِ فضیلت نہیں تو رومال باندھ کر ہی صوتیات کے اصولوں کے مطابق کلمہ شہادت ادا کرتے ہوئے جدید افسانہ کو اس کی منزلِ مقصود تک پہنچاتے آئے ہیں۔ اس کام سے ہم اتنے تھک گئے ہیں کہ جنازہ کبھی کبھی لواحقین کے حوالے کر کے کسی بیڑ کے نیچے بیڑی پینے کھڑے ہو جاتے ہیں اور اس وقت ہمیں ہماری حالتِ زار پر زار زار ہنسی آتی ہے۔ لوگ سمجھتے ہیں کہ ہم سنجیدہ نہیں رہے حالانکہ ہمارا قصور صرف یہ ہوتا ہے کہ سر کے رومال کو دستارِ فضیلت میں تبدیل کرنا نہیں چاہتے کہ اتنے طویل قبرستانی فاصلوں میں دستار کی فضیلت کو برقرار رکھنے کے لیے اپنی تنقید کی تاریخی افادیت سے متعلق جو خوش فہمیاں عموماً نقادوں کو ہوتی ہیں اس سے ہم محروم ہیں۔ ورنہ ہم سے یہ بعید نہیں تھا کہ ہم بھی سال بہ سال ادبی رفتار کی سالانہ رپورٹ کو فاضلانہ مضمون کی صورت دیتے اور اس طرح اسقاط شدہ افسانوں کا بھی اندراج ہوتا رہتا کہ نومرگوں کے نام درج گزٹ ہونے کی ایک صورت یہ بھی نکل آئی ہے۔

دیکھیے! میں بالزاک اور ڈکنس کا نام لے کر رعب گانٹھنا نہیں چاہتا، البتہ اسے آپ مباحات نہ سمجھیں تو میں عرض کروں کہ میں ادب کا شب زندہ دار ہوں اور بڑی نمازیں پڑھتا ہوں، لیکن ساتھ ہی مختصر افسانوں پر بھی شکرانہ کی نفل ادا کرنے کو فضیلت سمجھتا ہوں۔ چھوٹی نمازوں کا بھی اپنا ایک روحانی کیف ہے۔ اب رہے وہ کھانستے کھنکارتے بڈیوں کے ڈھانچے جو علامت کی کھاٹ پر پیدا ہوتے ہی اس لیے دم توڑ دیتے ہیں کہ سنجیدہ تنقید میں جاوداں ہو جائیں تو اس پر تو صرف نمازِ جنازہ ہی واجب آتی ہے اور وہ بھی اس امام کے پیچھے نہیں جس کی تبسیر کی صوتیات نو مولود کے کان میں اذان دینے کی ہوں۔

میں کہہ چکا ہوں کہ نقاد کی بڑی آزمائش تو یہی ہے کہ وہ اپنے اندر رہے ہوئے قاری کو مرنے نہ دے۔ اس ذوقِ تجسس، اس جذبہٴ حیرانی، اور آرزوئے نشاط کو مرنے نہ دے جو آرٹ کی تخیلی دنیاؤں میں ایک سیاح کی طرح اُسے لیے پھرتی ہے۔ قاری کے اعصاب زندہ ہوتے ہیں اور جھوٹ نہیں بولتے۔ تنقید جھوٹ بولتی ہے کیونکہ تنقید نظریاتی اور گروہی پاسدار یوں کے تحت یا اپنی عالمانہ نخوت اور بلند جہنمی کی نمائش کی خاطر پر فریب بیانات دینے کے ہتھ کندوں سے واقف ہوتی ہے۔ نقاد جب ایک خاص قسم کے ادب کا داعی بنتا ہے تو وہ ایک چرب زبان سیلزمین کی طرح اپنی برائندگی کی تعریف کرتا ہے۔ نقاد اور قاری کا رشتہ سیلزمین اور کنز یومر کے رشتے میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ لکھنے والے بھی نقادوں کے دستِ نگر بن جاتے ہیں کہ ان ہی کی نگاہِ التفات سے اُن کی بے جان تحریریں جنسِ گراں بن سکتی ہیں۔ ایک وقت وہ آتا ہے جب نقاد خود اپنی چرب زبانی اور طراری کا ایسا گرویدہ ہو جاتا ہے کہ نہ اسے قاری کی ضرورت رہتی ہے نہ فنکار کی۔ جنسِ کبے یا نہ کبے، افسانہ چلے یا نہ چلے، بہر صورت اس کا قلم چلتا رہتا

ہے۔ خود کام تنقید کو ادب تک کی ضرورت نہیں رہتی۔ وہ بولتی رہتی ہے، ادب کے حوالوں کے بغیر، ادیبوں کے ذکر کے بغیر، تاریخ فلسفہ تہذیب اور معاشرتی علوم کے متن کے بغیر۔ یہ تنقید ادب نہیں بولتی، صرف تنقید بولتی ہے اور ایک ایسی زبان میں جو اس کا جارگون کہلاتی ہے۔

تنقید کا فنکشن برانڈ کی تعریف نہیں بلکہ شے کی صفات اور خصوصیات کا تعین اور محاکمہ ہے۔ سیلز مین کی دلچسپی شے کو دیکھنے میں نہیں بلکہ اسے کھپانے میں ہوتی ہے۔ وہ پٹر سے پٹر نظم اور نکتے سے نکتے افسانہ کی بلند بانگ تعریف کرنے سے نہیں ہچکچاتا۔ اگر افسانہ جذباتی اور تبلیغی ہے تو اسے انسان دوست اشتراکی حقیقت نگاری کا نمائندہ ثابت کرنا، فیشن پرستانہ ہے تو اسے اجتہادی میلان کا علم بردار کہنا، ادب لطیف قسم کی کوئی چیز ہے تو اسے شاعرانہ کہنا، خطیبانہ ہے تو اس کی نثر کے آہنگ کو پروقار گردانا، کبڑا ہے تو اس میں علامت کی سلاخ ٹھونکنا، لنگڑا ہے تو اساطیر کی بے ساهیاں بغل میں دے کر اسے رواں کرنا، تنقید کا بائیں ہاتھ کا کھیل ہے۔ ظاہر ہے ایسے نقاد کمزور لکھنے والوں کے پیرو مرشد ٹھہرتے ہیں اور وہ اپنے دبلے پتلے مریل افسانوں کو جھاڑ پھونک کے لیے ایسے ہی مسیحا نفسوں کے آستانے پر لے جاتے ہیں۔

ایک طرف تو نقاد قاری سے اپنا رشتہ توڑتا ہے کیونکہ سیلز مین بننے کے لیے وہ اپنے اندر رہے ہوئے قاری کو جو سیلز مین کا جارگون نہیں بلکہ اپنے احساس کی زبان بولنا چاہتا ہے، مارتا ہے۔ دوسری طرف افسانہ نگار بھی قاری سے اپنا رشتہ توڑتا ہے اور قاری کے دل و دماغ میں زندہ رہنے کی بجائے نقاد کی تنقید میں باریاب ہونے پر قناعت کرتا ہے۔ سمجھتا ہے کہ تنقید میں آگیا تو ادب میں بھی آگیا۔

لیکن تنقید مردہ تنوں میں جان ڈالنے کا کام نہیں کرتی۔ تنقید مسیحا نفسی اور اعجاز نہیں ہے، محض چھان پھنگ، پرکھ اور تمسین ہے۔ تنقید صرف اتنا کرتی ہے کہ وہ جو ہمارے لیے پُر لطف تھا، اسے مزید پُر لطف بناتی ہے۔ مبہم کو واضح اور نیم روشن کو منور کرتی ہے۔ فنی پیچیدگیوں اور معنوی تہہ داریوں کا شعور عطا کرتی ہے۔ تنقید نئے تجربات قبول کرنے کے لیے ذہن کو ہموار کرتی ہے اور یہ کام ناکارہ تجربات کو کامیاب تخلیقات ثابت کرنے سے مختلف ہے۔

ترقی پسندوں نے جمالیات میں اتنی ہی دلچسپی لی جتنی کہ فتاویٰ کا مارا مولوی صوفی کے ملفوظات میں لیتا ہے۔ اگر کوئی آکر مولوی کو خبر دے کہ قریب کے ٹیلہ پر حسن ازل کا نور جلوہ افروز ہوا ہے تو اس کی نظر گھڑی پر جائے گی کہ کہیں نماز کا وقت تو ہاتھ سے نہیں نکلا جا رہا۔ تجربہ جہال سے اس گریز نے ترقی پسندوں کو اپنے ارکان مذہبی کا ایسا پابند بنا کر رکھ دیا تھا کہ حوض پر وضو بنانا پھر پانی چاہے اتنا گدلا ہو اور باجماعت نماز ادا کرنا چاہے امام کریہہ الاواز ہو، اُن کی کل روحانی کائنات ٹھہری تھی۔

اسی طرح اسلوب پرستی، ترقی پسند نقادوں کی نظر میں اتنی ہی مذموم بدعت ہے جتنی کہ وہابیوں کی نظر میں قبر پرستی۔ لیکن قبر اگر امریکی خارجہ پالیسی کی ہو تو اہل ایمان کا یہ طائفہ جدید افسانہ پر فاتحہ پڑھنے کی بجائے افسانہ پڑھ ڈالتا ہے۔ چنانچہ بلراج میزاکے افسانہ ”کمپوزیشن پانچ“ میں ڈاکٹر محمد حسن اور ڈاکٹر قمر رئیس کو ویٹ نام نظر آیا تو دونوں نے سمجھا کہ اب اس افسانہ کی تعریف دونوں پر مباح ہے۔ افسانہ اگر اپنے آرٹ میں بدعتی ہے بھی تو ذکر

ویٹ نام نے اسے بدعتِ حسنہ بنادیا ہے۔ افسانے کی تعریف سے اُن کے سر سے یہ تہمت بھی اٹھ جائے گی کہ جدید افسانہ کی طرف ان کا رویہ متعصبانہ ہے۔ اگر جدید افسانہ بھی عقائدِ راسخہ کو تقویت عطا کرتا ہے تو صالح ہے اور اس میں علامات کا استعمال موجبِ ملامت نہیں..... ویٹ نام کا نام دیکھنے کے بعد دونوں نقادوں کو اس بات کی حاجت نہ رہی کہ یہ بھی دیکھیں کہ افسانہ افسانہ ہے بھی یا نہیں اور اگر ہے تو کیسا ہے۔ یہاں وہ اپنی سیاست سے مجبور تھے کہ قاری کو صحیح بات نہ بتاتے کہ اس طرح اُن کے ہاتھ سے ویٹ نام چلا جاتا جو بڑی مشکل سے مرتدوں کی ٹولی کے ایک افسانہ نگار کے ہاتھ آیا تھا۔ خاطر نشان رہے کہ افسانہ کا موضوع ویٹ نام نہیں، اس میں صرف ویٹ نام کا ذکر ہے اور اس ذکر پر ترقی پسندوں کا وجد اس بات کا ثبوت ہے کہ اہل اللہ کے لیے لفظ کیسے LOGOS بنتا ہے۔

اب تو خیر چین کے ساتھ تصادم اور کامپوچیا میں قتل عام کے بعد ویٹ نام کے لفظ میں وہ برکت نہیں رہی جو پہلے تھی، لہذا نظموں، افسانوں اور تنقیدوں میں یہ لفظ اس تعویذ کے مانند جھولتا نظر آتا ہے جو بخارا تر جانے کے باوجود گلے سے اتارا نہیں جاتا۔ پھر بھی یہ دیکھنا غیر شرآور ثابت نہیں ہو کہ آخر میزاکے اسلوب کا وہ کون سا تیر تھا جس نے ترقی پسند آشیانہ کے ان دو مرغانِ قبلہ نما کو تڑپا کر رکھ دیا۔ زنگ آلود سہی، آئیے آج اس تیر کو ہم بھی جگر کے پار کرنے کے مزے لوٹیں۔ افسانہ میں ویٹ نام کا ذکر خفی اور جلی دونوں انداز میں اس طرح ہوتا ہے۔

”آنے والے کل کا شہر جہاں آج گھنی، گہری، نیلی آنسو گیس پھیلتی رہتی ہے۔ جہاں آنکھوں سے لبو بہتا ہے۔ ان گنت قابلِ فہم اور مانوس آوازوں کا شر جہاں ہمارا نام، تمہارا نام..... دیت نام، یہ یک آواز مشرق سے مغرب اور شمال سے جنوب تک، صبح و شام، آنکھوں پہر، جستجو، جد و جہد اور جنگ کا لازوال ہتھیار ہے۔“

اس اسلوبی تراشے، اس قلم قتلے، زبان کے اس چملا دے اور لفظوں کے اس مایا جال پر آدمی کیا تنقید کر سکتا ہے۔ جب الفاظِ عملیات بنتے ہیں تو نقادِ رخصت ہوتا ہے اور ترقی پسند اور جدید، اسلوب پرست اور موضوع پرست کبھی پروجد کا عالم طاری ہوتا ہے۔ جدید اس لیے تعریف کرتے ہیں کہ انھیں خود کو ریڈیکل بتانا ہے۔ ترقی پسند اس لیے کہ آرٹ کے معاملہ میں انھیں فرسودہ اور ازکار رفتہ نہ سمجھ لیا جائے۔ سریندر پرکاش کا افسانہ ”برف پر مکالمہ“ چونکہ روسی آمریت کے خلاف ہے اس لیے باوجود اعلیٰ علامتی فنکاری کے اُن کی نظروں سے اوجھل رہتا ہے۔

اسی طرح وہ جدید افسانے جو افسانوی ساخت، بیانیہ، زبان اور اسلوب کی سطح ہی پر دم توڑ دیتے ہیں اور ادبِ لطیف، نثری نظم اور خلیل جبرانیہ کا ملغوبہ بن جاتے ہیں یا لطیفہ، چٹکلہ، حکایت، صحافتی تمثیل اور فنفا سی کا بے کیف نمونہ ان کی بھی ایسی علامتی اور اسطوری تفسیریں پیش کی جاتی ہیں کہ اس طریقہ کار کے تحت تو نوح نارودی کا ہر مقطع علامتی اور اسطوری قرار دیا جاسکتا ہے۔ ہمارے علامتی نقادوں کی حالت ضبطِ تولید کے اُن رضا کاروں کی سی ہو گئی ہے جو دفتر کے اندراجات پُر کرنے کے لیے لٹے، لٹڑے بوڑھے بھکاریوں تک کو قصی کر ڈالتے ہیں۔

دہلی اردو اکاڈمی کی جانب سے منعقدہ فلکشن سمینار میں پڑھے گئے افسانوں، اُن کے تجزیوں اور اُن پر کی گئی بحثوں کو کتابی صورت میں پروفیسر گوپی چند نارنگ نے ”نیا اردو افسانہ“ کے نام سے مرتب کیا ہے۔ اور دہلی

اکاڈمی نے اسے شائع کیا ہے۔ راقم الحروف بھی اس سمینار میں شریک تھا۔ اس وقت احمد آباد میں زبردست قومی فسادات برپا ہو گئے تھے، اور میں ان کی وجہ سے بہت پریشان تھا۔ لیکن میری اس پریشانی میں مزید اضافہ کر رہے تھے خراب افسانوں پر لکھے گئے وہ تجزیاتی مضامین جو افسانوں پر علامت کی تہمت رکھ کر انھیں ہر اعتبار سے اچھا اور کامیاب ثابت کرنا چاہتے تھے۔ ظاہر ہے نقاد سمینار میں افسانوں کے لئے لینے کے لیے مدعو نہیں کیے گئے تھے۔ اس وقت مجھے یہ احساس ہو رہا تھا کہ اردو کے طالب علموں کے لیے یہ مضامین کیسے گمراہ کن ثابت ہو سکتے ہیں۔ طالب علم بار بار افسانہ پڑھے گا، پور ہوگا، بال نوچے گا اور بالآخر خود ہی کو ملزم ٹھہرائے گا کہ فتور اس کی فراست کا ہے کہ اسے افسانہ میں وہ فنی اسرار اور معنوی ابعاد نظر نہیں آرہے جو نقادوں کی جو ہر شناس نظروں نے ڈھونڈ نکالے ہیں۔ وہ احساس کمتری کا شکار ہوگا اور پھر زبردستی افسانہ سے لطف اندوز ہونے کے لیے ایک تپسوی کی طرح کیلوں کے تحت پردراز ہو جائے گا۔ اور یہ سب محض اس لیے ہوگا کہ نقاد نے افسانے کو بطور سمینار کے مدعو نقاد کے پڑھا ہے، بطور قاری کے نہیں پڑھا۔ افسانے کے بے جان اور بے کیف ہونے کا قاری کا احساس سچا ہے۔ اس کے اعصاب، افسانے کی طرف اس کے ذہن کی اولین لرزشیں اسے بتا دیتی ہیں کہ افسانہ نگار افسانوی تخیل کی نعمت سے محروم ہے۔ افسانہ ایک غیر تخیلی تحریر ہے، پھو ہڑنثر ہے، افسانہ نگاری کے آرٹ کا پروڈکشن ہے۔ ایک FAKE افسانہ میں لسانی اور معنوی محاسن کی تلاش خود نقاد کی شخصیت کو FAKE بناتی ہے۔ لیکن جیسا کہ ہوتا آیا ہے یہاں بھی جھوٹ سچائی کو الجھن میں ڈالتا ہے اور کھوٹا سکہ کھرے سکہ کو باہر نکالتا ہے۔

ایک سمینار میں محمود ہاشمی نے کہا تھا کہ وارث علوی دراصل بسٹ سیلرز قسم کی ناولیں پڑھتے رہتے ہیں۔ میں خاموش رہا کیونکہ میں کون سے عظیم فنکاروں کو پڑھتا رہا ہوں، اس کا بیان چاہے جتنا منکسرانہ ہوتا، بڑ بولا پن ہی معلوم ہوتا۔ میں کرم کتابی نہیں ہوں کتابوں کا عاشق ہوں، ادب کا وہ عیتاش جو عیتاشی کے آداب جانتا ہے۔ ادب میرے لیے نہ وقت گزاری ہے نہ عقدہ کشائی، اسی لیے تفریحی ادب سے بھی اتنا ہی دُور رہتا ہوں جتنا چیتانی ادب سے۔ بازاری عورت اور صبر آزمایوی دونوں سے معشوق طرحدار مختلف ہوتا ہے اور میں اس کی اداؤں کو پہچانتا ہوں۔

وضاحتی کتابیات (جلد دوم) مرتبہ گوپی چند نارنگ اور مظفر خنی میرے سامنے ہے۔ ۱۹۷۷-۱۹۷۸ء میں، اس کتاب کے مطابق لگ بھگ ۱۹۲ ناول شائع ہوئے ہیں۔ کرشن چندر کے ”اس کا بدن میرا چمن“ قسم کے دو چار تفریحی ناولوں کے علاوہ مرزا رسوا کے دو ناولوں کے نئے ایڈیشن ہیں۔ پھر قرۃ العین حیدر کا کار جہاں دراز ہے“ کی جلد اول ہے۔ ان تین ناموں کے علاوہ باقی سب کے سب نام تفریحی ناول نگاروں کے ہیں۔ مثلاً گلشن نندہ، اے آر خاتون، عفت موبانی، دیبا خانم، عطیہ پروین زبیدہ خاتون، رضیہ بٹ، نسیم انہونوی وغیرہ۔ ظاہر ہے وضاحتی کتابیات فہرست کتب نہیں ہوتی کہ جو کچھ کوڑا کرکٹ چھپا اسے شمار میں لیا جائے۔ لیکن مرتبین بھی کیا کرتے کہ بصورت دیگر ناول کا باب کو راہ جاتا۔ لہذا تفریحی ناولوں کا ذکر بھی ادبی ناولوں کے طور پر کرنا پڑا۔ نارنگ کی افسانہ کی بوطیقہ وضاحتی ناول کو خاطر میں نہیں لاتی۔ وضاحتی کتابیات میں جو نان آرٹ ہے اسے کتاب میں شامل

کرنا پڑا۔ لگ بھگ یہی حال افسانے کے باب کا ہے۔

میں اگر صرف اردو پڑھتا رہتا تو یہ ممکن ہے کہ بطور نقاد کے مجھے بہت سے فوائد حاصل ہوتے۔ وہ تمام وقت جو میں نے مغربی ناول، افسانہ اور ڈراما پڑھنے میں غارت کیا، عروض، قواعد، لسانیات، علم بیان، رس سہ ہانت اور اردو فارسی شاعروں کے سیکڑوں دواہین کے مطالعہ میں صرف ہوتا۔ اس طرح میں شعریات کی مشرقی روایت سے زیادہ واقف ہوتا۔ یہ تمام چیزیں مجھے ایک جید عالم اور بڑا نقاد بننے میں معاون ثابت ہوتیں۔ لیکن میرے حوصلے اتنے بلند نہیں تھے۔ ادب کا مطالعہ میرے لیے وادی گل کا تماشا تھا اور میں اپنی گل چینی پر قانع تھا۔ ایسے آدمی کے لیے اردو فکشن کا دامن چند ہی برسوں میں تنگ ہو جاتا ہے۔ اردو میں ناول، افسانہ اور ڈراما کی پیداوار اتنی نہیں ہے کہ اس پر گزر بسر ہو سکے۔ جب ہم عام قاری کی بات کرتے ہیں تو یہ بھول جاتے ہیں کہ اردو پڑھنے والوں کا ایک بہت بڑا طبقہ ایسا ہے جو صرف اردو پڑھتا ہے۔ کیا ہم اتنا افسانوی ادب تخلیق کرتے ہیں جو قارئین کے اس طبقے کی پیاس بجھا سکے۔ صاف بات ہے نہیں کرتے ہیں اور ان کے لیے عامیانہ اور مقبول ناولوں کے ڈھیر لگاتے ہیں۔ لیکن قارئین کا جو طبقہ اس وقت پیش نظر ہے وہ عامیانہ ناولیں پڑھنے والا نہیں ہے۔ وہ ادبی ناولیں چاہتا ہے۔ یہ طبقہ ناول کے آرٹ میں تجربات کو بہت پسند نہیں کرتا۔ ناول کا قاری عام طور پر دقیقانویس ہوتا ہے اور نہیں چاہتا کہ انکل، مشکل اور چیتانی تجربات اس کے لیے صبر آزما ثابت ہوں۔ اسی لیے انگریزی میں دوئم درجہ کے ناولوں کی بھی ایک مستحکم روایت ہے۔ ہر ناول شاہکار نہیں ہوتا اور نہ ہی ہر بڑے ناول نگار کی ہر تخلیق اول درجہ کی ہوتی ہے۔ اس لیے بے شمار ایسے ناول لکھے جاتے ہیں جو ادبی ہوتے ہیں، دلچسپ ہوتے ہیں، اور زبان و بیان، قصہ گوئی، کردار نگاری، نفسیاتی اور اخلاقی بصیرت کی ایسی خوبیاں لیے ہوتے ہیں جو اعلا ناولوں کی مماثل ہوتی ہیں۔ اس کے باوجود وہ اول درجہ کی تخلیق نہیں بن سکتے۔ یہی دوئم درجہ کی روایت کی تشکیل کرتے ہیں۔ ناول کا قاری چونکہ قلمزم آسام ہوتا ہے اس لیے وہ اس روایت پر تکیہ کرتا ہے۔ اس کی پیاس بجھتی رہے تو وہ تجرباتی اور مشکل ادب پر دماغ ریزی سے گھبراتا نہیں۔ ادبی ناولوں کے پڑھنے والے اسی طبقے کے سبب ناول مارکٹ کی چیز بنتا ہے۔ قاری ناول خریدتا ہے اور ناول نگاری ذریعہ معاش بنتی ہے۔

قارئین کے اس طبقے کے لیے پریم چند، بیدی، منمو، قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین نے ناول اور افسانے لکھے۔ اسی طبقے کے لیے عسکری نے فلا بیر اور ستاں دال کی ناولوں کے ترجمے کیے۔ ایک زمانہ تھا جب اعلا ترین ناولوں کے تراجم کی ہمارے یہاں ریل پیل تھی۔ قارئین کا یہ طبقہ آج بھوکوں مر رہا ہے۔ انگریزی وہ پڑھتا نہیں۔ تراجم ہوتے نہیں، روایتی افسانہ دم توڑ چکا ہے اور پڑھنے کے لیے یا تو بسٹ سیلرز رہ گئے ہیں یا بے کیف اور بدحیث تجرباتی یا تمثیلی افسانے۔ چنانچہ وہ ادب پڑھنے کی بجائے دوسری تفریحات تلاش کر لیتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جدید افسانہ کا کوئی قاری ہے ہی نہیں۔ اسے وہی لوگ پڑھتے ہیں جو خود افسانہ نگار بننے کے حوصلے رکھتے ہیں یا بطور نقاد کے یا خطوط نویس کے ادب میں آنا چاہتے ہیں۔ ایسے لوگوں کو میں ادب کا بے لوث قاری نہیں سمجھتا۔

بے لوث قاری بے لاگ ہوتا ہے۔ وہ دوسروں کو خوش کرنے کے لیے نہیں خود کو خوش کرنے کے لیے

ادب پڑھتا ہے اور جو ادب اسے خوش نہیں کرتا اسے نظر انداز کر دیتا ہے۔ اگر نقاد داستانیں پڑھتا ہے تو اس کے سامنے ایک مقصد ہوتا ہے داستانوں پر کتاب لکھنا۔ ایسے مقاصد پارنہ اور فرسودہ کتابوں کے مطالعے کو بھی دلچسپ بناتے ہیں۔ نقاد کو اس کے مطالعے کا پھل ملتا ہے۔ قاری نقاد کی کتاب پڑھ لے گا لیکن داستانیں نہیں پڑھے گا کیونکہ اس کا مطالعہ مقصدی نہیں شوقیہ ہے اور اسی لیے وہ اپنے انتخاب میں آزاد ہے اور ان کتابوں پر وقت برباد کرنے کے لیے رضا مند نہیں ہوتا جو جدید ذہن کے لیے دلچسپی کھو بیٹھی ہیں۔

ادب شوق فضول سہی لیکن بقول آڈن وہ چند چیزیں جن کے لیے آدمی اپنی جان کی بازی لگا دیتا ہے، ان میں اس کا شوق فضول بھی شامل ہے۔

تخلیقی اور تخلیقی صلاحیت عطیہ، خداوندی ہے۔ یہ بہت عام بھی نہیں۔ وقت کا سفاک ہاتھ چند نام چن لیتا ہے جو جادواں ہو جاتے ہیں، باقی دو چار دہائیوں میں بھلا دئے جاتے ہیں۔ اکثریت کے لیے تو رسالوں کے صفحات ہی ان کا مدفن بنتے ہیں۔ لکھنے والوں کے پندار کی شکست کے لیے ادبی تاریخ کے وہ اوراق کافی ہیں جن میں خاقانی عصر ساحل وقت پر شکستہ جہازوں کی مانند پڑے ہوئے ہیں۔ یہ نظارہ ہی بیچ مقداری کے احساس کے لیے کافی ہے۔ اسی لیے فنکاری جذبہ بے اختیار شوق ہے۔ ایک ایسی اندرونی تخلیقی لگن، اندھی جبلت کا وہ فشار جس کے سامنے آدمی بے دست و پا ہے۔ فنکاری جنون ہے، پر جلال خبط ہے، کیمیا کی تلاش کا پاگل کر دینے والا جذبہ، وہ پراسرار عمل جو الفاظ کو منستروں میں منقلب کر کے نئی دنیا میں خلق کرتا ہے۔ بہت کم لوگ اس مقام پر پہنچ سکتے ہیں۔ زیادہ تر تو اپنے شعبہ دے دکھا کر رخصت ہو جاتے ہیں۔ تخلیق کے اس عظیم جذبہ کے بغیر بڑی نظمیں، بڑی ناولیں اور بڑے ڈرامے نہیں لکھے جاسکتے۔ تخلیق کا یہ جذبہ اتنا شدید اور طاقتور ہوتا ہے کہ جب تک فنکار اپنے اندر کے آسیب کو باہر نہیں نکالتا اسے چین نہیں آتا۔ فنکار کے لیے راہبانہ تیاگ کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ تخلیق کی جن ان دیکھی ان جانی اور اندھی قوتوں کے بھنور میں وہ گھرا ہوتا ہے وہاں ساحل کی سبک ساری اور عافیت کا اسے خیال ہی نہیں آتا۔ وہ آرٹ کے لیے زندگی کا تیاگ نہیں کرتا بلکہ آرٹ ہی اس کی زندگی بن جاتا ہے۔

نقاد کی مصیبت یہی ہے کہ وہ فنکاری سے واقف ہوتا ہے۔ وہ آرٹ اور نان آرٹ کے فرق کو جانتا ہے۔ وہ شاعر اور نا شاعر میں تمیز کر سکتا ہے۔ اور تک بندوں کے لیے چاہے وہ نثر کے ہوں یا نظم کے اس کے دل میں کوئی ہمدردی نہیں ہوتی۔ وہ تخلیق کے بنون اور لکھنے کی بیماری میں تفاوت کر سکتا ہے۔ ایک کیڑا ہوتا ہے جو لکھنے والوں کے ذہن میں سرسراتا ہے اور اس کے لعاب سے وہ میٹھی خارش پیدا ہوتی ہے جو صرف قلم گھسنے سے راحت پاتی ہے۔ یہ کیڑا آدمی کو کسی کام کا نہیں رکھتا۔ نہ وہ زندگی سے لطف لے سکتا ہے نہ ادب سے۔ اوپر درجہ کی چیزیں لکھنے کے لیے وہ اعلا ادب تک پڑھنا چھوڑ دیتا ہے۔ یہ لکھنے والے ادب کے ایک عام قاری سے بھی گئے گزرے ہوتے ہیں۔ عام قاری ادب کو بھوگتا ہے، غنیمت فرماؤں کی دنیا میں جیتا ہے اور خلاق ترین ذہنوں کی صحبت اسے میسر ہوتی ہے۔ اس کے ذہن کی دنیا نگارنگ تصویروں کا نگار خانہ ہوتی ہے۔ ذہن کی ایسی بزم آرائیوں سے لکھنے والا محروم ہوتا ہے۔ وہ تخلیق کے کرب میں نہیں بلکہ لکھنے کی اذیت میں جیتا ہے۔ وہ اپنی انا کا غلام ہوتا ہے۔ رشک و حسد کا مارا ہوتا

ہے۔ اپنی شناخت کے لیے ہاتھ پیر مارتا رہتا ہے۔ اور یہ سب عذاب محض اس لیے جھیلتا ہے کہ اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا اندازہ کیے بغیر، اس نے ایک روگ پال لیا ہے جس نے ایک نارمل آدمی کی زندگی اس پر حرام کر دی ہے۔ قاری یہ روگ نہیں پالتا۔ وہ خوش ہے اپنی کتابوں کی حرم سرا میں۔ وہ مگن ہے تخیل کی تراشی ہوئی جادوگری میں۔ اسے اپنی انا کی مدھم لالٹین جلانے کی ضرورت نہیں کیونکہ اس کا اندرون چراغاں ہے خلاق دماغوں کے قہقروں سے۔ وہ رشک و حسد کا مارا نہیں کہ ادب وہ خزانہ ہے جو سب کی دسترس میں ہے اور اس سے فیض یاب ہونے کے لیے کسی فضیلت کی ضرورت نہیں، صرف تیاری شرط ہے۔ خاطر نشان رہے کہ ادب کا مطالعہ اکتسابِ علم بھی نہیں کہ عالمانہ بحث کے دروازے کھولے۔ طوائفوں، موجیوں، اڈلٹری، اور جوان ہوتی لڑکیوں کی نفسیات پر لکھے ہوئے افسانے پڑھ کر آدمی عالم کیسے ہو سکتا ہے۔ چنانچہ ادب کا قاری دانشوری کے پندار کی تسکین بھی نہیں کر پاتا۔ اگر ادب کے ذریعہ تہذیب نفس کے کوئی معنی ہیں تو یہی کہ آدمی غیر شعوری طور پر اپنے باطن کو بدلتا چلا جاتا ہے۔ اور اس کی ہمدردیوں کے آفاق وسیع ہوتے جاتے ہیں اور زندگی کے غم و نشاط کا عرفان اسے فکر و نظر کی کشادگی سے مالا مال کرتا ہے۔

ایک نظر سے دیکھیں تو ادب کے جس قاری کی ہم بات کر رہے ہیں وہ ہمارے زمانہ میں شاعری کا نہیں بلکہ نثری اصناف کا پیدا کردہ ہے۔ دورِ جدید میں شاعری کا چلن ویسے بھی کم ہو گیا اور ہمارے یہاں شاعری غزل کی ہم معنی بن کر رہ گئی اور غزل نے ایک طرف تو مشاعرے برپا کیے اور دوسری طرف غزل گانے والوں کی محفلیں۔ دونوں سماعی مشغلے ہیں اور لٹریچر تحریری چیز ہے جو تخیل کی فعال ذہنی سرگرمی ہے۔ میری بات کو آپ غلط معنی نہ پہنائیں تو میں یہ کہنے کی جرات کروں گا کہ غزل گو شاعروں کے وہ طائفے جو ہر شہر اور ہر قریہ میں بکھرے پڑے ہیں، ان میں بھی بہت کم لوگ ایسے نظر آئیں گے جو صحیح معنی میں ادب کے قاری ہوں۔ یہ شاعر مشاعرہ پڑھتے ہیں ادب نہیں پڑھتے۔ ادب کا کیا ذکر شاعری میں بھی ان کا مطالعہ اگر ہے تو صرف زبان کے استادوں کی غزلوں تک محدود ہے۔ اکثر و بیشتر تو وہ ان شعروں پر ہی گزارا کر لیتے ہیں جو مشاعرے میں ایک دوسرے کی نذر کیے جاتے ہیں۔ نظمیہ شاعری اُن کے نزدیک تراویح کی وہ نمازیں ہیں جو نثر کے روزے معاف کرانے کے عوض اُن کے گلے پڑ گئی۔ صاف کہتے ہیں کہ نظم اُن سے نہیں پڑھی جاتی۔ راشد اور اختر الایمان کی شاعری ان کے لیے دکنیات کی قسم کی کوئی چیز ہے، یعنی اردو زبان کا ایسا جدید روپ جو قدیم روپ ہی کی مانند ”غزل“ کے کام نہیں لگتا۔ جس طرح عورت پر حکمرانی کے لیے مرد کا شوہر ہونا کافی ہے اسی طرح شاعری پر حکمرانی کے لیے صرف غزل گو ہونا کافی ہے۔ آپ ایک تخلص رکھ لیجیے اور مشاعرے میں دو بولیں پڑھ لیجیے اور آپ شعر و ادب کے نوشہ ہیں۔ آپ جناب بھی ہیں اور صاحب بھی، جب کہ ادب کا عام قاری اس تخلصی صاحبیت سے محروم رہتا ہے۔ غیر زبان اور اپنی زبان کے لوگ اردو ادب کو ان ہی صاحبوں کے کلام سے جانتے ہیں۔ مشاعروں کے ریکٹ نے ایسے بہت سے شاعروں کو پیدا کر دیا ہے جو دوسروں سے غزلیں لکھوا کر پڑھتے ہیں۔ مشاعروں کے ذریعہ نہ صرف عوامی مقبولیت حاصل ہوتی ہے بلکہ حکومت کی سرپرستی بھی۔ وزیروں کا شعر و ادب سے کچھ بھی لینا دینا نہیں

ہوتا اس لیے کچھ بھی لیے دیے بغیر جب وہ اقلیت یا اقلیت کی زبان کی سرپرستی کرنا چاہتے ہیں تو اپنے قدم میمنت لزوم سے مشاعروں کو نوازتے ہیں۔ وزیر آتے ہیں تو ان کے ساتھ اخباری رپورٹر بھی آتے ہیں اور ٹی وی کے کیمرے بھی۔ شاعر کو شہرت، مقبولیت دولت اور اہل اقتدار کی سرپرستی ملتی ہے۔ چلیے اور کچھ نہیں تو اس سے بھی اردو کی چہل پہل قائم ہے۔ مشاعرے تو ہوتے ہیں، ورلڈ اردو کانفرنسیں تو ہوتی ہیں۔ جشن تو منائے جاتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ہر شہر اور ہر گاؤں میں اردو کا نام ان ہی غزل گویوں کی وجہ سے زندہ ہے۔ وہ نہ ہوں تو لوگ یہ بھی بھول جائیں کہ اردو زبان ہے کس چیز کا نام۔ اس اعتراف حقیقت کے بعد میں پھر اس حقیقت کی طرف توجہ دلانا چاہتا ہوں کہ غزل کا شاعر اردو ادب کا قاری نہیں ہوتا۔ اس کے لیے صرف غزل کا شاعر ہونا کافی ہے اور اس حیثیت میں اسے اتنی مراعات حاصل ہوتی ہیں کہ ادب پڑھنے کی اسے ضرورت نہیں رہتی۔ غزل اس کی کل کائنات ہے اور اس کائنات کے باہر..... ادب، آرٹ، کلچر، نظم، ناول، ڈراما، افسانہ، تنقید، وہ مکروہات ہیں جن کے لیے غزل سراؤں کے پاس نہ وقت ہوتا ہے نہ ان میں دلچسپی۔ ادب ان کی کل وقتی سرگرمی نہیں۔ ان کا زیادہ وقت مشاعروں کی دوز بھاگ میں صرف ہوتا ہے۔ مطالعے کے لیے انھیں جس ذہنی یکسوئی کی ضرورت ہے وہ کم ہی میسر آتی ہے۔ شاعروں پر کتابیں لادنا گھوڑے پر گھاس لادنے والی بات ہو گئی ہے۔ نقاد مجنوں کی ساس تو ہیں نہیں جو شاعروں سے بی اے ہونے کا مطالبہ کر کے مضحکہ خیز بنیں۔ افسوس یہ ہے کہ وہی پڑھا لکھا طبقہ جہاں سے ادب کے ذہین قاری پیدا ہونے کی امید ہوتی ہے، یعنی اسکول ٹیچرس، کالج کے اساتذہ، صحافی، اور گاؤں گاؤں پھیلے ہوئے غزل کے شاعر، وہی ادب کے سنجیدہ مطالعہ سے پہلو تہی کرتا ہے اور غزل کے اشعار پر تکیہ کر کے ایک محدود اور پرفریب ادبی شخصیت کے دکھادے پر مطمئن ہو جاتا ہے۔ میرا مقصد شعر گوئی کی قدر گھٹانا نہیں ہے۔ نہ ہی میں چاہتا ہوں کہ صرف گئے چنے یا منتخب روزگار لوگ شاعری کرتے رہیں۔ کوئی نہیں جانتا کہ بکس میں تخلیق کا جوہر پنہاں ہے تا وقتہ کہ مشق خن اور فکر خن کی کنٹھن منزلوں سے گزر کر وہ اپنا طرزِ سخن نہیں پاتا۔ لیکن تخلیق کا یہ کام ایک معتبر شعری، فکری اور ادبی سر زمین میں ہونا چاہیے۔ جس زبان میں وہ شعر کہتا ہے اس کی شعری روایات، ادبی اضاف اور اس کے علمی اور تہذیبی سرمایہ سے اسے واقف ہونا چاہیے۔ بالفرض وہ اچھا شاعر نہ بن سکا تب بھی وہ نفع میں رہے گا کہ مطالعہ کے ذریعہ وہ شعر و ادب کی دولت سے مالا مال ہوا۔ تسکین کا یہ پہلو آج کے ادبی منظر نامے میں کہیں نظر نہیں آتا۔ غزل عام مشاعرے باز شاعروں کے ہاتھوں میں تفریح کا ایک ذریعہ ہے اور چٹکے باز انڈسٹریوں نے مشاعروں کی رہی سہی ادبی اہمیت بھی ختم کر دی ہے۔

جب تک شاعری سننے سنانے کی چیز تھی آہ اور رواہ سے کام نکل جاتا تھا۔ شاید اسی سبب سے ہمارے تذکروں میں تنقید نہیں ملتی۔ شاعری اور ادب جب تحریری شکل میں انفرادی مطالعے کا ذریعہ بنے، زیادہ معنی خیز، تہہ دار اور پیچیدہ بنے، ایسے ادب کی تفہیم و تحسین کے لیے تنقید ناگزیر بن گئی۔ شیکسپئر، ملٹن، کیٹس کے پیچھے تین سو سالہ تنقیدی روایت ہے جو انگریزی کے علاوہ یورپ کی دوسری زبانوں پر پھیلی ہوئی ہے، شیکسپئر کو آپ تھیٹر میں دیکھ سکتے ہیں، پڑھ کر اطف اندوز ہو سکتے ہیں، لیکن اس کی مکمل تفہیم کے لیے، اس کی گہرائیوں کی تھاہ پانے کے لیے ان

تنقیدوں کا پڑھنا ضروری ہے جو بہترین دماغوں نے اس پر لکھی ہیں۔ ان کے حوالوں کے بغیر آپ ٹیکسپر پر گفتگو نہیں کر سکتے۔ ایس اور ایلٹ کی شاعری کے نکات اور جہتوں کو آپ تنقید کے بغیر نہیں سمجھ پاتے۔ دوستو و سکی، کامیو اور سارتر پر لکھی گئی تنقیدوں کے بغیر ان کی ناولوں کی فلسفیانہ جہتیں ہماری دسترس میں نہیں آتیں۔ یہی سبب ہے کہ ان فنکاروں پر جو بھی نئی کتاب آتی ہے قاری اسے پڑھنے کے لیے بے چین رہتا ہے۔ قاری اس نخوت کا مارا نہیں ہوتا جو عبدالمغنی جیسے نقادوں میں پائی جاتی ہے کہ ہر فنکار کے متعلق وہ خود فیصلہ کرنے کی طاقت رکھتا ہے۔ وہ بڑے دماغوں اور مفکروں کی قدر پہچانتا ہے اور ان کے افکار کی روشنی سے اپنے ذہن کو متور کرتا ہے۔ وہ عبدالمغنی کی طرح تنقیدیں یہ فیصلہ کرنے کے لیے نہیں پڑھتا کہ آیا کیٹس بالغ شاعر تھا یا نابالغ بلکہ بصیرت حاصل کرنے کے لیے پڑھتا ہے اور بصیرت جیسے جیسے بڑھتی جاتی ہے، اور فنکار پر ہر نئی کتاب کے ساتھ اس میں اضافہ ہوتا ہے، خود رائی کا پندار ٹوٹا جاتا ہے۔ اور آخری فیصلوں کی قطعیت پر پہنچنے کے نو شایانہ جوش کی بجائے، قاری کا ذہن فکر و احساس کی اس ملائم چاندنی میں سرخوش و سرشار رہنا پسند کرتا ہے جہاں تخیلی تجربات اپنی سریت کا حسن منواتے ہیں اور قطعی فیصلوں کے آمرانہ غضب کی آگ برداشت نہیں کر سکتے۔

جی نہیں! کیٹس بالغ تھا یا نابالغ، جوش، فراق، مجاز، بیدی اور منٹو بڑے فنکار تھے یا چھوٹے، ایسے فیصلوں پر پہنچنے کے لیے قاری اپنا جی ہلکان نہیں کرتا۔ ”بیٹھے ہیں ذوی العدل، گنہگار کھڑے ہیں“ کی طرح کا قاری فنکاروں سے سلوک نہیں کرتا۔ وہ ہر ایک کے فن کی جدلیات کو قبول کرتا ہے اور اس کا باہوش، حیرت زدہ اور مسحور ذہن اس جدلیات کی جولا نگاہ ہوتا ہے۔ یہ فیصلوں پر پہنچنے کے اعصابی تناؤ سے بالکل مختلف چیز ہے۔ نقاد کے اندر رہا ہوا یہ قاری جتنا جاندار ہوگا تنقید موکلانہ چالاکیوں، حاکمانہ فیصلوں اور فقیہانہ فتوؤں سے محفوظ رہے گی۔

تو میں عرض یہ کر رہا تھا کہ ادب کے جس قاری کو جدید نثر اور اس کی اضاف نے پیدا کیا وہ شاعری کے قاری خصوصاً ہمارے مشاعروں کی غزلیہ شاعری کے دل دادگان سے مختلف تھا۔ غزل کی مانند افسانے کو مشاعرے کے پلیٹ فارم سے ان پڑھ سامعین کے سامنے داغا نہیں جاسکتا تھا۔ اسے تنہائی میں بیٹھ کر پڑھنا پڑتا تھا۔ کم از کم قاری کا پڑھا لکھا ہونا ضروری تھا۔ افسانے میں لفظوں کے الٹ پھیر، مضامین کی تکرار، تقلید، فرسودگی پیش قدمی افتادگی کی اتنی گنجائش نہیں تھی جتنی کہ غزل میں، بلکہ یہ چیزیں جو غزل کے لیے قدیمات تھیں، افسانہ کے لیے زہرِ بلابل ثابت ہوتیں۔ غزل کو تو شاعر کا ترنم، مغنی کا نغمہ یا خود شعر کا عروض و آہنگ جس کی اپنی ایک HYPNOTIC کیفیت ہوتی ہے۔ سنبھال لیتا۔ افسانے کو تو اپنے ہی پیروں پر چلنا پڑتا تھا۔ اس میں اگر تازگی، ندرت، ایجاد، بصیرت، زبان و بیان کا حسن، کہانی کی درو بست، کردار کی پیش کش، فضا بندی، جزئیات نگاری، فلسفیانہ سوجھ بوجھ، نفسیاتی گہرائی، سماجی اور اخلاقی مسائل کا عرفان، گرد و پیش کی دنیا کا ٹکس، تصویر کشی، امیج سازی، علامات اور اساطیر کا استعمال، اور زبان کے کھر درے پن سے لے کر ہر کیف غنائیت تک کی پہنائیاں نہ ہوں، تو افسانے کی قیمت چوٹی کی رہ جاتی ہے جو چوٹی مار کے رسالوں میں چھپ کر ان ہی غیر تربیت یا

فہم لوگوں کی ذہنی تفریح کا باعث بنتا ہے جو مشاعروں مجروں اور قوالیوں کی محفلیں گرماتے ہیں۔

ناول، افسانے اور ڈرامے کا قاری شاعری کے مقابلہ میں نثر کا دل دادہ ہونے کے سبب تنقید میں جن علوم کا ذکر ہوتا ہے مثلاً تاریخ، فلسفہ، نفسیات، عمرانیات وغیرہ کی طرف زیادہ مائل ہوا، وہ علوم جن کا خصوصی طور پر شاعری کے ساتھ تعلق تھا مثلاً عروض، قوائد، صنائع بدائع، علم بیان، لسانیات وغیرہ محجور اور تدریسی بننے لگے اور پنڈتائی کے سبب ہندوستان کا رس نامیہ اور سدھانت شاستر ہو یا عربی فارسی کا علم بیان، جدید قاری اور نقاد کے لیے زیادہ کارآمد ثابت نہ ہوا۔ وہ نقاد جو ان علوم میں دلچسپی رکھتے تھے وہ بھی اُن میں نئی روح پھونک نہ سکے۔ دراصل فکشن، ڈراما اور شاعری کی مغربی تنقید نے تصورات اور پیمانوں کو لے کر آئی تھی اور وہ ادب انسان اور زندگی کو ایک ایسے نئے تناظر میں دیکھ رہی تھی جہاں قدیم مشرقی تصورات ازکار رفتہ اور فرسودہ نظر آتے تھے۔ ہمارے زمانہ میں نثر ان تمام افکار و خیالات کی بازی گاہ تھی اور اسی لیے افسانہ کا قاری غزل کے عاشقوں کی بہ نسبت زیادہ ہوش مند، باشعور اور زیرک بنتا گیا۔ ذہن کی یہی رنگارنگ تربیت اسے نظمیہ شاعری کی طرف لے گئی کیونکہ غزل کے مقابلہ میں نظم زیادہ پہلو دار، ماجرائی، وارداتی، ڈرامائی اور PARADOXICAL ہوتی ہے۔ جدید نظم چونکہ مشکل تہہ دار، پیچیدہ اور مبہم تھی، اس لیے گہرا مطالعہ چاہتی اور قاری ان مضامین کو بھی دلچسپی سے پڑھتا جو ان کی تفہیم اور تحسین میں لکھے جاتے۔ یہ مضامین غزل کی رسمیہ تنقید کے مقابلے میں فکر و احساس کے وسیع تر منطقوں کا احاطہ کرتے۔ چونکہ ہمارے پس ماندہ ملک کی کوئی بھی علاقائی زبان اس قدر ثروت مند نہیں تھی کہ وہ قاری کی برہمتی ہوئی ضروریات کو پوری کر سکے، اس لیے دوسری زبانوں کے اعلیٰ ترین ناولوں، افسانوں، اور ڈراموں کے تراجم بھی کثرت سے ہونے لگے جو سمند شوق کے لیے تازیانہ بنے اور ذوق تجسس قاری کو دوسری زبانوں کے مطالعہ کی طرف لے گیا۔ وہاں اس نے شعروادب کے ایسے مظاہر دیکھے کہ مبہوت اور مسحور ہو گیا۔ اجنبی زبانوں کے ادب خصوصاً شاعری اور ڈرامے کا مطالعہ آسان نہیں تھا۔ لیکن شوق اور لگن اتنی شدید تھی کہ وہ محض ادب کا قاری نہ رہ کر ایک پرجوش اور محنتی طالب علم بن گیا۔ ذوق ادب ایک ایسے شغف میں بدل گیا جو اس کی زندگی کا اوڑھنا بچھونا تھا۔ اب اس کی دسترس میں مشرق و مغرب کے قدیم و جدید فن پارے تھے۔ اس کی ذہنی دنیاؤں کی ثروت مندی کا نہ اور تھا نہ چھور۔ وہ کتابوں کا عاشق، مطالعہ کارسیا، جہان افکار کا مبہم جو، تخیل کی کرشمہ سازیوں کا شاہد، اور آرٹ کی طلسماتی دنیاؤں کا سیاح تھا۔ اس کا ذہن نغموں کا رنگ محل، تصویروں کا نگار خانہ، کرداروں کا رنگ منج اور بتان آذری کا سومات بنا۔ اس نے سنی لفظوں کے چٹکنے کی کنواری آواز، زبان کے جل ترنگ کا سرمدی نغمہ اور بیان کے آہنگ کا پُر اسرار سنگیت۔ اس نے دیکھا وہ سماں جب زبان کی وادیوں میں بیان کی بہاریں خیمہ زن ہوتی ہیں، جب علامتوں کے ٹمٹماتے ستارے افسانوی فضاؤں کو نیم روشن نیم تاریک و خند لکوں میں ملفوف کرتے ہیں اور جب استعاروں کی دھنک کھل کر اسالیب کو رنگ کا فشار بناتی ہے۔ وہ جانتا ہے لفظ کیسے گنج معانی بنتا ہے، معنی کے موتی کو تخیل کی کرن کیسی نزاکت سے چھوتی ہے، اور سفید کاغذ کے سیاہ حروف کیسے جگمگاتے شہروں، خاموش دیہاتوں، افسردہ شاموں، چلچلاتی دو پہروں، گلیوں، بازاروں اور گھروں

کے بولتے مرقعوں میں بدل جاتے ہیں جی ہاں! وہ آرٹ کے جادو، ادب کی بصیرت اور پردہ سخن کے اسرار سے واقف ہے۔

ادب کا یہ قاری شاعری اور غزل کا پیدا کیا ہوا نہیں ہے، بلکہ جسے بلند جہیں نقاد تھرڈ کلاس صنف ادب کہتے ہیں، یعنی افسانہ کا پیدا کردہ ہے۔ نو عمری کا وہ زمانہ جب کہ وہ ادب کی سرحد میں پہلا قدم رکھتا ہے، شاعری کے لیے سازگار نہیں ہوتا کہ شعری تخلیقات اپنے دقائق، مشکلات، اور زبان و بیان کی نادرہ کاری کے سبب جس ذہنی پختگی، متانت اور نکتہ سنجی کی متقاضی ہوتی ہیں وہ سوائے محدودے چند کے سب کو حاصل نہیں ہوتیں۔ پھر نو عمری کا زمانہ عالم رنگ و بو کی شناسائی اور دریافت کا زمانہ ہوتا ہے اور یہ کام ناول اور افسانہ شاعری سے بہتر طور پر کرتے ہیں۔ ہر آدمی ایک بند کتاب ہے اور ناول نگار ہی کتاب کھولتا ہے۔ ہر آدمی ایک ورق سادہ ہے، افسانہ نگار اسی ورق پر افسانہ لکھتا ہے۔ انسان کے ظاہر اور باطن کی ان دیکھی ان جانی دنیاؤں کی دریافت ایک مہم سے کم ثابت نہیں ہوتی۔ یہ ذہنی مہم جوئی اس نشہ سے الگ چیز ہے جس میں غزل کا رسیا بالم ہر شعر کے افیونی ہلکورے میں جھولتا رہتا ہے۔ یہ کوئی حیرت کی بات نہیں کہ اردو کے ہزاروں غزل گو شاعر اور ان کے لاکھوں سننے والے ذہنی نشوونما کی کوئی نشانی نہیں رکھتے۔ وہ جہاں چوبیس سال کی عمر میں تھے چوٹھ سال کی عمر میں بھی وہیں رہتے ہیں۔ وہی اساتذہ سخن کے فرسودہ لطیفے، اصلاحات سخن کی پارینہ باتیں، صحت زبان صحت قوانی اور عروض کی بے شمار اور بے کیف دقیقہ سنجیاں، ایک ایسے محدود اور مخصوص حلقہ کی نشان دہی کرتی ہیں جس کا عام ادبی کاروبار سے کوئی سروکار نہیں۔

اردو ادب کا یہ قاری آج آہستہ آہستہ معدوم ہو رہا ہے اور اسے ختم کرنے میں سب سے بڑا ہاتھ جدید افسانے کا ہے۔ دنیائے افسانہ اس کے لیے اجنبی بن گئی ہے۔ افسانہ اس کی زندگی کا جزو نہیں رہا۔ اس کے بک شیلف پر انتظار حسین اور سریندر پرکاش کے بعد کسی اور افسانہ نگار کے مجموعے نظر نہیں آئیں گے۔ ایک اور نام محمد منشا یاد کا اضافہ کر لیجیے، پھر خلا ہی خلا ہے۔ دوسروں کے یہاں بہت ہوا تو ایک آدھ قابل برداشت افسانہ مل جائے گا۔ لیکن افسانہ نگاری غزل گوئی نہیں ہے کہ ایک شعر بھی اچھا نکل آیا تو غزل پر عرق ریزی رائگاں نہیں گئی۔ ہمارے یہاں تو نہیں لیکن دوسری زبانوں میں ناول اور افسانوں کا رشتہ قاری سے براہ راست ہونے کے سبب ناول اگر مارکیٹ میں ناکام ہوتا ہے تو دوسرے ناول کے لیے ناول نگار کو پبلشر نہیں ملتے۔ جدید افسانے کا کوئی مارکیٹ نہیں ہے کیونکہ اس کے خریدار نہیں ہیں۔ رسالوں میں جنم لینا اور رسالوں میں دفن ہونا جدید افسانہ نگاروں کا مقتدر ہے۔ البتہ اکادمیوں کے قائم ہونے کے بعد بہت سوں کو کتابوں کا کفن بھی مل جاتا ہے۔ جہاں تک رسالوں کا تعلق ہے اردو میڈیو کریٹی پر قناعت کر چکی ہے۔ اوسط رسالہ میں اوسط ذہن کا آدمی اوسط درجہ کے افسانہ نگار یا شاعر پر مضمون لکھ کر سب کو اوسط درجہ کی خوشی بہم پہنچاتا ہے۔ چھوٹے رسالوں میں بڑے نام بھی نظر آتے ہیں لیکن اپنی ایسی نگارشات کے ساتھ جو رسالہ کا وزن نہیں بڑھاتیں اور بڑے ناموں کی قدر کم کرتی ہیں۔ نئے نقاد ادب میں ان مضامین کے ذریعہ آنا چاہتے ہیں۔ جو انھوں نے ان افسانہ نگاروں پر لکھے ہیں جنہیں ادب

اپنے دائرے سے خارج کر چکا ہے۔ میڈیوکریٹی ہمیشہ خود فریبی پر پلّتی ہے۔ اسے کبھی زندگی اور ادب کی TRIVIALITIES کا احساس نہیں ہوتا۔ یہ اپنے پندار کی تسکین کے اسفل جذبہ پر دنیائے ادب کی بیکراں مسرتوں کو قربان کر دیتی ہے۔ میڈیوکریٹی قلم گھسیٹوں کا ایک ایسا حلقہ بناتی ہے۔ جس میں انبساط اور نشاط کا سرچشمہ شعر و ادب نہیں رہتے بلکہ خراب چیزوں پر باہمی مدح و تحسین کا وہ پرفریب سلسلہ ہوتا ہے جو زکسی شخصیت کے اندرونی بگاڑ کا نتیجہ ہوتا ہے۔ ایک معنی میں میڈیوکریٹی ادب کا نہیں بلکہ نفسیات کا مسئلہ ہے۔ اس میڈیوکریٹی کے ساتھ ادب کے قاری کا کوئی رشتہ نہیں۔ وہ اس فریب خوردہ گروہ کا آدمی نہیں۔ نہ اسے ان کے ادب میں دلچسپی ہے نہ ان کے مسائل میں۔ نہ وہ زکسی ہوتا ہے نہ انانیت کا مارا۔ اس کی مسرتوں کا سرچشمہ اس کی ذات نہیں بلکہ وہ عظیم فن پارے ہیں جن میں وہ اپنی ذات کو فنا کر دیتا ہے۔ اس قاری کے لیے ہمارا ادب فن پارے تخلیق کرنے کی بجائے ناکارہ افسانے اور افسانہ نگاروں کے حواریوں کی لکھی ہوئی ناکارہ تنقیدیں پیدا کر رہا ہے۔ کیا آپ سمجھتے ہیں کہ ایک باشعور قاری اپنی فرصت کے قیمتی لمحات اس ہوکسی پوکسی کی نذر کرے گا جس پر میڈیوکریٹی چیتھڑے رسالوں میں پل رہی ہے۔

حد تو یہ ہے کہ ”شب خون“ جیسے معیاری رسالے میں جس میں ایک پورے دور کی ادبی تاریخ بکھری پڑی ہے ایسی ناکارہ کہانیاں شائع ہوئی ہیں کہ اگر ان کی اشاعت کی کوئی وجہ جواز ہو سکتی ہے تو صرف مدیر محترم کی کشادہ قلبی ہے۔ لیکن چونکہ مدیر بھی نئے افسانہ کے پر جوش حمایتی ہیں اس لیے قاری یہی محسوس کرتا ہے کہ جو بھی افسانہ رسالے میں شائع ہوتا ہے وہ کم از کم ایک نئی طرز کا نمائندہ ہونے کے سبب اہم ہوتا ہے۔ لیکن قاری یہ دیکھ کر حیران رہ جاتا ہے کہ افسانہ خراب اور ناکارہ ہی نہیں بلکہ بوگس ہے۔ ”شب خون“ جیسے رسالے کے لیے ایسا سوچ بھی کون سکتا ہے کہ وہ بوگس لٹریچر اور نان رائٹس کو ادب میں پھیلانے کا کام کر رہا ہے۔ قاری کو تو یہ کہہ کر خاموش کر دیا جاتا ہے کہ اس کا فکشن کا مذاق دقیانوسی ہے، وہ تجربات سے ڈرتا ہے، علامتی ابہام، اسطوری تہہ داری، معنوی پیچیدگی اور بیانیہ کی باریکیوں کو سمجھنے کی اہلیت نہیں رکھتا۔ اور یہ سب باتیں ایک خراب افسانے کو اچھا افسانہ ثابت کرنے کے لیے کہی جاتی ہیں۔ ایک عام قاری جس ہم بگ کو دیکھ پاتا ہے اسے ہمارے نقاد نہیں دیکھ پاتے۔ اسے میں مذاق سخن کی تہہ ملی نہیں کہوں گا بلکہ پرورژن کہوں گا۔

ایک بات یہ کہی جاتی ہے کہ خراب لکھنے والے اور فیشن پرست تو ہر دور میں ہوتے ہیں۔ لیکن قاری جب خراب لکھنے والوں اور فیشن پرستوں کے نام کی فہرست تیار کرتا ہے تو یہ دیکھ کر حیران رہ جاتا ہے کہ یہ سب کے سب نام تو ”شب خون“ اور ”جواز“ اور ”الفاظ“ اور ”شاعر“ اور کونوں کھدروں میں سے نکلنے والے دوسرے رسالوں میں بھی نظر آتے ہیں۔ اب اتنی جرأت تو ایک عام قاری میں کیا مجھ جیسے جلد میں بھی نہیں کہ پچھلے پچیس سال سے نئے افسانہ کے نام پر جو نان آرٹ بلکہ بوگس لٹریچر کا انبار جمع ہو رہا ہے اسے سختی قرار دوں۔ حالانکہ میں محسوس کرتا ہوں کہ اردو ادب کی نجات اسی میں ہے کہ نئے افسانہ کی گردن بے دریغ مار دی جائے۔

یہ قتل اس لیے ضروری ہے کہ اردو ادب کو اپنا کھویا ہوا قاری مل جائے۔ قاری کے بغیر ادب زندہ نہیں

رہتا اور اس قاری کو ہمیں پھر سے پیدا کرنا ہوگا۔ ظاہر ہے قاری کو پیدا کرنے کے لیے ہمیں افسانہ نگار، ناول نگار اور ڈراما نگار بھی پیدا کرنے ہوں گے۔ ادب کی تخلیقی اضافہ زندہ نہ ہوں تو ادب تحقیقی، تنقیدی، تاریخی، مذہبی اور عالمانہ کتابوں کا ذخیرہ رہ جاتا ہے۔ ہمارے یہاں بیورو اور اکاڈمیاں ایسی ہی کتابیں شائع کر رہی ہیں۔ لیکن یہ کتابیں زبان کی زندگی کی علامت نہیں بلکہ موت کی نشانیاں ہیں۔ زبان کو صرف شاعر اور افسانہ نگار ہی زندہ رکھتا ہے۔ زبان جب تخلیقی تخیل کی کرشمہ سازیوں کا ذریعہ نہیں رہتی تو جادو کی چھڑی کی بجائے ہاتھ کا ہتھوڑا بن جاتی ہے جو مفید اور کارآمد کام کرتا ہے، لیکن تخیلی کرشمے نہیں دکھاتا۔ میں سمجھتا ہوں کہ جب زبان اپنی مرگ کے قریب آتی ہے تو پنڈت اور عالم زیادہ پیدا ہوتے ہیں۔ سنسکرت کے مرنے کے بعد بھی سنسکرت کا پنڈت نہیں مرا تھا بلکہ آج بھی زندہ ہے۔ ہتھوڑا جادو کی چھڑی سے زیادہ دیر پا ہوتا ہے، اور جب ٹوٹ جائے تو دوسرا بنایا جاسکتا ہے۔ جادو کی چھڑی ایک بارگم ہو جائے تو اسے حاصل کرنے کے لیے دوسرے ہزار جادو ٹونوں سے کام لینا پڑتا ہے۔ اس کا دوبارہ ملنا بھی ایک معجزہ ہی ہوتا ہے اور آج اردو افسانہ اسی معجزے کے انتظار میں ہے ورنہ سمجھو وہ بھی مثنوی، مرثیہ، قصیدہ، داستان، ناول اور ڈرامے کے پہلو میں دفن ہو گیا۔

میں سنگین کی نوک پر بھی یہ بات کہنا پسند نہیں کروں کہ ہمیں پھر سے حقیقت پسند افسانے کو زندہ کرنا چاہیے اور پریم چند کی روایت سے رشتہ جوڑنا چاہیے کیونکہ میں رولاں بارتھ کی یہ بات جانتا ہوں کہ جدید افسانہ کے خلاف آپ جو کہنا چاہتے ہیں کہیے لیکن اب بائراک اور ڈکنس کی کہانی لکھنا ممکن نہیں۔ تو کیوں نہ ہم اپنے کام کا آغاز آغاز ہی سے کریں، پریم چند سے بھی نہیں اور پرانے قصے کہانیوں سے بھی نہیں۔ یعنی ہم اردو ادب کا قاری پیدا کریں کہ اسی قاری کے بطن سے شاعر افسانہ نگار نقاد اور ادیب کے پیدا ہونے کے امکانات ہیں۔ اور ادب کے قاری پیدا کرنے کی ہماری جو کچھ بھی امیدیں ہیں وہ اسکولوں اور کالجوں سے ہیں۔

آج سے چند سال پہلے جب میں سننا کہ امریکا کے بعض کالجوں میں افسانہ نگاری اور تخلیق فن کی تعلیم بھی دی جاتی ہے تو میں ہنس دیتا کیونکہ تخلیق فن کا میرا پورا تصور رومانی، ماورائی اور پراسرار تھا۔ اس سعادت بزورِ بازو نیست پر میرا ایمان تھا۔ میں ابھی بھی سمجھتا ہوں کہ نابغہ کو قدرت پیدا کرتی ہے۔ لیکن میں نابغوں کی بات نہیں کر رہا۔ انھیں تو جب قدرت کو پیدا کرنا ہوگا کرے گی، لیکن یہ حقیقت ہے کہ اردو کا نابغہ اردو جاننے والوں میں سے ہی پیدا ہوگا۔ ہر دست میرا سر دکار صلاحیتوں سے ہے۔ اردو افسانہ صلاحیتوں کے فقدان کا حوصلہ شکن منظر پیش کرتا ہے۔ لیکن صلاحیتوں کے فقدان کا رونا تفسیع اوقات ہے۔ صلاحیت اگر نہیں ہے تو پیدا کرنی چاہیے۔ کم ہے تو اسے تراشنا، نکھارنا اور سنوارنا چاہیے۔ معمولی ہے تو اس پر زیادہ محنت کرنی چاہیے۔ کیا ہم یہ بات نہیں جانتے کہ تخلیق فن میں دس فیصد الہام ہوتا ہے اور نوے فیصد عرق ریزی۔ معمولی صلاحیتوں سے بھی لوگوں نے بڑے کام نکالے ہیں۔ اور سب سے بڑی چیز تو صلاحیتوں کی شناخت، تربیت اور نگہداشت ہے۔ یہ تنقید کا فریضہ اولین ہے۔ ہم نے یہ فرض ادا نہیں کیا اور اچھی صلاحیتوں کو بھی تباہ ہوتے دیکھا۔ غلط قسم کی حوصلہ افزائی نے نہ صرف ناکارہ لکھنے والوں کے حوصلے بلند کیے بلکہ اچھا لکھنے والوں کی غلط روش کی گرفت نہ کر کے انھیں گمراہ ہونے

سے بچانہ سکے۔

صلاحیت پیدا کرنے، صلاحیت سے کام لینے، اور صلاحیت کی نگہداشت کرنے کی پوری ذمہ داری اب ہماری تعلیم گاہوں پر ہے۔ جس طرح طالب علموں سے مضمون نویسی کرائی جاتی ہے، اسی طرح ان سے افسانہ نویسی، ڈراما نگاری، منظر اور سکرپٹ رائٹنگ کا کام بھی لینا چاہیے۔ ریڈیو اور ٹی وی ہماری زندگی میں آئے ہیں اور رہنے کے لیے آئے ہیں۔ ان کی خراب سکرپٹ کا علاج سوائے اس کے کچھ نہیں کہ ہم ان کے لیے اچھی سکرپٹ لکھیں۔ طالب علموں کو اچھے افسانے ناول اور ڈرامے پڑھانے چاہئیں اور ان پر کالج کی کلاسیز میں مباحث رکھنے چاہئیں۔ کالج کا نصاب ادب کے سکالر پیدا کرتے ہیں جو آگے چل کر ادب کے پروفیسر بنتے ہیں۔ ہمیں ادب کے پروفیسروں کی ضرورت ہے لیکن ان سے کہیں زیادہ افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں کی ضرورت ہے کہ ادب ان کی تخلیقات سے زندہ رہتا ہے۔ مردہ ادب کی تعلیم مجاوری اور فاتحہ خوانی ہے۔ کلاسک کے مطالعہ کے معنی ٹوٹی پھوٹی قبروں پر دیے جلانا نہیں ہے۔ یاد رفتگاں یادِ ماضی، قبرستانوں کی سیر کا بہانہ نہیں ہیں۔ کالج کو ادارہ تحقیق سمجھنا مخطوطات کے کیڑے پیدا کرنا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہماری جامعات میں تعلیم کا رومانس ختم ہو چکا ہے۔ تعلیم ذہنوں کو شگفتہ نہیں کرتی بلکہ انھیں مرجھا دیتی ہے۔ تعلیم اب سفر شوق، سیاحت افکار، عرفانِ حیات، تلاش، تجسس اور مہم سازی نہیں رہی۔ وہ مردہ افکار، مردہ اضاف، تجرّے رات کا بے کیف تواثر بن گئی ہے۔ پروفیسر اردو ڈرامے پر پرچہ کیا پڑھائے جب کہ عرصہ ہوا اردو ڈراما مرچکا ہے۔ تھیٹر زندہ نہیں اور طالب علم صرف فلموں اور ٹی وی سیریلوں سے واقف ہیں۔ طالب علم کے لیے ضروری ہے کہ وہ کلاس روم میں ہی ادب نہ پڑھے بلکہ کلاس روم کے باہر بھی ادب پڑھے، ادب جنے، اور ادب میں ڈوبا رہے۔ جب ادب میں ڈراما زندہ ہوتا ہے، تھیٹر میں جان ہوتی ہے، نت نئے ڈرامے سٹیج ہوتے رہتے ہیں، نئی تحریکیں، نئے رجحانات اور میلانات پیدا ہوتے ہیں، اخباروں، رسالوں اور ڈراما میگزینوں میں نئے اور پرانے ڈراموں پر تنقیدوں، تبصروں اور مباحثوں کے ہنگامے برپا ہوتے رہتے ہیں، تو طالب علم صحیح معنی میں رنگ منچ کی دنیا میں سانس لینے لگتا ہے اور پھر وہ کلاس روم میں بھی ان ڈراموں کو شوق سے پڑھتا ہے جو تاریخ کا حصہ بن چکے ہیں۔ بصورتِ موجودہ چند سکہ بند باتیں ہیں جو نوٹسکی، رام لیلا، کرشن لیلا، اندر سبھا اور نسر وان جی فرام جی سے چلتی چلتی اپنے حشر کو پہنچتی ہیں، اس کلاس سے جو طالب علم نکلے گا اس کے ڈرامائی ادب کے اچھے طالب علم بننے کے کیا امکانات ہیں۔

دیکھیے ادب زندہ نہ ہو تو ادب کی تعلیم بھی زندہ نہیں رہتی۔ پھر جہاں تک اردو کی تعلیم کا تعلق ہے یہ اتنا دردناک موضوع ہے کہ مجھ جیسے لوگ جو بقول باقر مہدی مضمون کو دلچسپ بنانے پر اپنی قوت صرف کرتے ہیں، اس سے بارہ پتھر دور ہی رہتے ہیں۔ اردو اسکولیں مسلسل بند ہوتی جا رہی ہیں۔ گجرات ہی کی مثال لیں تو دیہاتوں اور قصبوں میں اردو اسکولیں ختم ہو گئیں۔ پھر بڑے شہروں میں یعنی بھڑونچ، جونا گڑھ، بڑودہ اور سورت میں بند ہونا شروع ہوئیں اور اب وہاں اکا دکا اسکولوں میں غریب بچے اردو پڑھتے نظر آئیں گے۔ احمد آباد جو اردو کا سب سے بڑا مرکز تھا، وہاں بھی اردو اسکولوں کی تعداد بتدریج گھٹ رہی ہے۔ شہر کے جن علاقوں میں تین

اسکول تھے وہاں ایک رہ گیا ہے اور اس ایک اسکول میں بھی بچوں کی تعداد حوصلہ شکن حد تک کم ہو گئی ہے۔ سندھیوں نے ایک مستحکم تعلیمی نظام کے ذریعہ اپنی زبان اور اپنے کلچر کو بچا لیا۔ ہم نہیں بچا سکے۔ اردو اسکولوں میں طالب علموں کی شرح اموات یا MORTALITY RATE اتنی ہولناک ہے کہ اعداد و شمار جو اپنی فطرت ہی میں بے درد اور بے حس ہوتے ہیں ان سے بھی خون کی بو آنے لگتی ہے۔ سو میں سے مشکل سے دس بچے دسویں تک پہنچ پاتے ہیں۔ باقی بچ کی کلاسوں میں سے اٹھ کر کام دھندوں پر لگ جاتے ہیں۔ اردو اسکولیں وہ مخدوش علاقے بن گئی ہیں جہاں ماں باپ اپنے جگر گوشوں کو بھیجنا پسند نہیں کرتے۔ جو دس بچے دسویں پاس کرتے ہیں ان میں سے پانچ ان ہی اسکولوں میں بطور پرائمری ٹیچر لوٹ آتے ہیں۔ جو پانچ کالج پہنچ کر اردو میں ایم۔ اے کرتے ہیں ان میں سے ایک دو اردو کے لکچرار بن کر پھر ان پانچ بچوں کے لیے دعائے خیر کرتے رہتے ہیں جو اسکولوں کے قتل عام سے بچ کر ان تک پہنچ پائیں گے۔ اور میں چاہتا ہوں کہ یہ ٹوٹے پھوٹے اساتذہ ان گرے پڑے بچوں کو افسانہ نگاری کے گر سکھائیں۔ گویا میں بھی اپنے کام کا آغاز وہیں سے کرنا چاہتا ہوں جہاں سے اردو اکاڈمیاں کرتی ہیں۔ اردو اسکول بند ہو جاتے ہیں تو اکاڈمیاں اردو کلاسیں شروع کرتی ہیں۔ یہ بالکل ایسا ہی ہے جیسا کھیت اجاڑنے کے بعد لیباریٹری میں سبزیاں پیدا کی جاتیں۔ یہ سبزیاں نمائشوں کے کام آتی ہیں جن میں انعام سبزیاں اگانے والے کو ملتا ہے۔ اکاڈمیاں کتابیں شائع کرتی ہیں اور کتابوں کی اشاعت میں مالی تعاون دیتی ہے۔ یہ نیک کام ہے لیکن ایسے وقت کیا جا رہا ہے جب کام کی گھڑی بیت چکی ہے۔ اردو نے کتابیں پڑھنے والے اور لکھنے والے دونوں کی پیداوار بند کر دی ہے۔ کیا ڈاکٹر گیان چند جین نے اعلان نہیں کیا کہ خدارا انھیں کتابیں نہ بھیجی جائیں۔ کیا محمد حسن اور فضیل جعفری ماتم کناں نہیں ہیں کہ وہ کتابیں چھپ رہی ہیں جو نہیں چھپنی چاہیے تھیں۔ کیسی افسوس ناک صورت حال ہے کہ زیور طبع سے آراستہ ہوتے ہی کتاب کا سہاگ لٹ جاتا ہے۔ مرتی ہوئی زبان کی دبائیاں دینے کے بعد کتابیں اردو اسکولوں کی لائبریریوں میں داخل کی جاتی ہیں جہاں وہ بچوں کے لیے بیکار اور اساتذہ کے لیے بے فیض ثابت ہوتی ہیں۔ کتاب اپنے صحیح قاری تک نہ پہنچے تو مر جاتی ہے۔ اس نظر سے دیکھیں تو اکاڈمیاں وہ زچہ خانے ہیں جہاں اسقاط کا کاروبار زیادہ ہوتا ہے۔

اردو کوریڈو اور ٹی وی پر پروگرام ملتے ہیں۔ یہ بھی نیک کام ہے لیکن یہاں بھی آنکسین مریض کے لیے بیغام موت لاتا ہے۔ ضیق النفس میں گرفتار زبان نہ ریڈیو کے لیے منہ کھول سکی ہے نہ ٹی وی کو منہ بتا سکتی ہے۔ ایک تقریر، یا ایک انٹرویو، کلام شاعر بزبان شاعر اور چند قوالیاں، اللہ اللہ خیر صلاً۔ اردو نے خلاق اور دانشور طبقہ پیدا کرنا ہی بند کر دیا ہے جو ماس میڈیا کی ضرورتیں پوری کر سکے۔ ویسے بھی ماس میڈیا یا جوج ماجوج ہے جو اوسط درجہ کے ذہنوں کو ایک ہی لقمہ میں نگل جاتا ہے اور ڈکار نہیں لیتا۔ اردو کی اشک شوئی اس وقت ہونے لگی جب آنکھوں میں خون آنے لگا۔ انگلیاں جب فگار ہو گئیں تو چارہ گر آگے بڑھا۔ آستیں میں دشنہ پنہاں ہاتھ میں نشتر کھلا۔

اکاڈمیوں نے معذور ادیبوں کو وظیفہ دے کر، انعامات دے کر، ان کی انا اور سرکشی کی گردن توڑ دی۔

عطائے اوبہ لقائے اویخشیدم کہنے والا ہمارے یہاں کوئی نہ رہا۔ آدمی چاہے جتنا سرکش ہو دینے والے کے سامنے اسے جھکنا ہی پڑتا ہے۔ مانگنے جاؤ تو ہونٹ مسکراہٹوں کے حسابی زاویے آپ پیدا کر لیتے ہیں۔ ”غالب و طیفہ خوار ہو دو شاہ کو دعا“ کی آواز سے اردو کا ایوان کبھی خالی نہیں رہا۔

زبان کے زوال کے ساتھ خراب ادیب ہی پیدا نہیں ہوئے بلکہ اکاڈمیوں اور اداروں کے بخشے ہوئے اقتدار کے سبب خراب ادیبوں کے اندر اسفل انسان بھی ہاتھ پیر نکالنے لگا۔ بندر بانٹ شروع ہوئی۔ اقبال پر سمینار ہے تو جو اقبال پر استناد کا درجہ رکھتے ہیں وہ مدعو نہیں۔ لیکن جنھوں نے زندگی بھر تنقیدی مضمون نہیں لکھا، ان سے دو صفحے گھسٹوا کر پندرہ سو روپے ان کی جیب میں ڈال دیے۔ پوچھنے والا کون ہے۔

قاری ادب کا مطالعہ کرتا ہے حسن کے تجربہ سے گزرنے کے لیے، اسفل اور رکیک لوگوں کی پھیلائی ہوئی غلاظتوں میں لوٹنے کے لیے نہیں۔ ہماری تمام ادبی چہل پہل اور ہنگامہ آرائی ایک مدقوق کے رخسار کی سرخی ہے۔ ایک قلاش مسلمان کی بارات کی مانند جو گھر رہن رکھ کر آتش بازی سے شہر کی رات کو چراغاں کر دیتا ہے، چار ہی دن کے بعد اس کی تاریک کھولی کی گندی موری پر زبان کی دھن برتن مانجھتی نظر آتی ہے۔

غالب اکیڈمی میں فکشن پر پانچ روزہ سمینار تھا۔ ماضی کی موت، روایت کی گم شدگی، ذات کے بحران پر جب تقریریں بے کیف اور یک آہنگ بن جاتیں تو میں بال کے باہر نکل آتا۔ لاریوں میں تگے اور کباب بکتے۔ ان کے قریب بچے اجابت کرتے۔ مرزا غالب کے مزار کا بد صورت اور دیران صحن نظر آتا۔ ایک دکان پر لکھا ہوتا ”بھینس کا گوشت یہاں ملتا ہے۔“ گرد، کچھڑ، مکھیاں، فقیر، گندی ہوٹلیں، تبلیغی جماعت کا مرکز، نظام الدین اولیا کا مزار شریف۔ ماضی مرا کہاں ہے۔ وہ تو زندہ ہے۔ بستی نظام الدین میں زندہ ہے۔ جامع مسجد کو جانے والی اس سڑک پر زندہ ہے جس کی کوتاہی تہہ پر ایک اور تہہ جم گئی ہے جو مرغیوں اور مچھلیوں کے فضلے اور بھینس کے گوشت کی چربی سے بنی ہے۔ ہر شہر کے مسلمانوں کی ہر بستی میں ماضی زندہ ہے۔ روایت کی گلی سڑی لاش بھی موجود ہے جس پر وہ مکھیاں بھنھنارہی ہیں جو جدید تمدن کے فضلے سے اڑ کر آئی تھیں۔ ان بستیوں میں وہ حسن بھی نہیں جو جتنی ہوئی تاریخ کی انگلیاں آثار قدیمہ کو عطا کرتی ہیں۔ کھنڈر کا اپنا ایک افسردہ حسن ہوتا ہے۔ بوسیدہ گھر کشیف اور بد صورت ہوتا ہے۔

ہندستان میں مسلمانوں کا نڈل کلاس طبقہ لگ بھگ ختم ہو چکا ہے۔ ایک طرف دولت مند طبقہ ہے جو شادی بیاہ پر اٹکھوں خرچ کرے گا کتاب پر کوڑی نہیں۔ دولت بغیر کلچر کے بربریت پیدا کرتی ہے۔ مذہبی احیا پرستوں اور بنیاد پرستوں کا طبقہ اسی دولت مند طبقے کی خیرات اور بخششوں پر پلتا ہے۔ سیاسی رہنماؤں کی مانند ان مذہبی رہنماؤں کو بھی کلچر میں کوئی دلچسپی نہیں۔ زبان اگر مرتی ہے تو مرے، مذہب اگر دیوناگری کے سہارے بھی زندہ رہتا ہے تو ان کے لیے کافی ہے، کلچر، تعلیم، دانشوری سے محروم دولت مند طبقہ تفریحات کا رسیا ہے۔ غزل اس کے لیے سنگیت کا لباس پہنتی ہے، شاعری مشاعرے کا روپ اختیار کرتی ہے، افسانہ ٹی وی سیریل بنتا ہے، دانشوری لچھے دار تقریر یا مذہبی وعظ۔

دوسری طرف غریبوں کا طبقہ ہے۔ تہذیب و تمدن کی برکتوں سے محروم، فلاکت کا مارا ہوا فرقہ وارانہ نفرت کا ہدف، فسادات کا صیدزبوں، جاہل مولویوں کے پھیلائے ہوئے توہمات، تعصبات اور تنگ نظری کا شکار، پارینہ رسوم، بوسیدہ روایات اور گنجل عقائد تلے کچلا ہوا سیاسی پارٹیوں کا دوٹو بنک۔ دان چوروں، داداؤں، اور منشیات فروشوں کے سیاسی اور مذہبی دباؤ تلے جینے والے اس طبقہ کے بچے ہی ہیں جو اردو اسکولوں میں قتل ہونے کے لیے جاتے ہیں۔

میں پوچھتا ہوں ایرکنڈیشنڈ ہال کے مشاعروں کا، ورلڈ کانفرنسوں کا، اردو جشنوں کا، لندن اور کینیڈا کے سفروں کا اس طبقے کے ساتھ کیا تعلق ہے۔ اکاڈمیوں نے ان بچوں میں کتنی کتابیں تقسیم کی ہیں؟ کتنے رسالے ہیں جو اس طبقے کے آدمیوں تک پہنچتے ہیں۔ اور سب سے بڑی بات تو یہ کہ اس طبقے کا افسانہ نگار، ناول نگار اور ڈراما نگار کہاں ہے؟ جب ضرورت تھی ہمیں ڈکنس اور پریم چند کی توہم نے پیدا کیے جدید افسانہ نگار جنہوں نے حقیقت کو دیکھنے کی بجائے تمثیلیں ایجاد کیں، سامنے کی بستیاں چھوڑ کر داستانوں کی خیالی بستیاں سجائیں، سانپ، پتھر، گدھ اور چھپکلیوں کو دیکھا ان انسانوں کو نہ دیکھ سکے جو شرکی سیاہ کاریوں کا شکار ہو رہے تھے۔ جب حقیقت کو کھلی آنکھ سے دیکھنے کی ضرورت تھی تو ہم نوستالجیا کی بجائی دلدل میں جا گرے۔ جب گھٹی سڑتی روایت کو طنز کے نشتر کی ضرورت تھی ہم نے اس پر جذباتیت کا مرہم رکھا۔ ہم نے ذات کے بحران کی بات کی حالاں کہ یہ بحران ایک نئے عہد کا ذہنی پختگی سے مقابلہ نہ کرنے کا نتیجہ تھا۔ ہم وقت کے موڑ کے نوحہ گر رہے لیکن ہم نے یہ جانا ہی نہیں کہ جینے کے لیے ہمیں کون سا موڑ لینا ہے۔ چنانچہ ہمارے افسانوں میں غتاب نہیں، جھنجھلاہٹ نہیں، احتجاج نہیں، طنز نہیں، المیہ نہیں، ڈراما نہیں، کوئی تاثر ہی نہیں، محض جذباتیت ہے جو روایت کی شکست اور ماضی کے نوستالجیا کی زائیدہ ہے۔ یہ آرٹ نہیں، SELF-INDULGENCE ہے۔

ماضی اس کے لیے زندہ ہوتا ہے جس کا حال بھی زندہ ہو۔ وہی لڑکی اپنی بوڑھی ماں سے پیارے چمپٹی ہے جو بھری دوپہر میں انار کے پیڑ کے نیچے کسی کی گرم باہوں سے نکل کر آئی ہو۔ شوہر کی مار، ساس کی جھڑکیاں، گندے برتنوں کے ڈھیر، روتے بلکتے بچوں اور اپنی بیماریوں میں گھری ہوئی تھکی ماندی کچیٹ عورت جھولاہٹ سے رسوئی کی تھالی بڑھیا کے سامنے پہنچ دیتی ہے اور پھر آنگن کی دھوپ میں کھاٹ پر بیٹھی دروازے پر لٹکتے ناٹ کے میلے پردے کو خالی خالی نگاہوں سے دیکھتی ہے اور سر کھجاتی ہے۔

ایسی عورت کا مسئلہ ماضی نہیں حال ہے۔ حال سے مکتی، حال سے نجات، ناٹ کے پردے کے پرے کہیں کھلی فضا کا حیات بخش لمس۔ ماضی راہ گریز ہے، راہ نجات نہیں۔ نجات تو ان قوتوں کی سرکوبی اور ان حالات کے خلاف جنگ میں ہے جنہوں نے زندگی کو باسی آٹھن سے بھری تھالی میں لیس دار کیڑے کی کراہیت انگیز سرسراہٹ بنا دیا ہے۔

وجودیوں کی بغاوت اسی جمود اور باسی پن کے خلاف تھی۔ ماضی سے انقطاع کا تجربہ دو طرح کے احساسات کو جنم دیتا ہے۔ ایک تو افسردگی کا اور دوسرا آزادی اور نجات کا۔ آدمی محسوس کرتا ہے کہ وہ روایت کے

پیرسمہ پا اور تاریخ کے کا بوس سے نجات پا گیا ہے۔ اور اپنی زندگی جی سکتا ہے۔ یہ دوسرا احساس جدید اور دو افسانہ میں بالکل ناپید ہے جو اس بات کی دلیل ہے کہ اجتماعی MYTHOS کے مقابلہ میں ہم انفرادی ETHOS پیدا نہ کر سکے۔ پریم چند سے لے کر منٹو اور بیدی تک کا احساس زندگی کی بے معنویت کا نہیں بلکہ حیات کش اخلاقیات اور عقائد اور شرکی طاقتوں کے خلاف انسان کی جدوجہد، اور ان طاقتوں کے ہاتھوں زندگی کی راہگانی اور اس سے پیدا شدہ گہری، الم ناک کا احساس ہے۔ انھوں نے شخصی احساسات کو انسانی ڈرامے کا معروض عطا کیا جو فکشن کے آرٹ کا صحیح طریقہ ہے۔ افسانہ میں کہانی کا عنصر فی نفسہ احساس کو فکر کے دائرے میں لے جاتا ہے کہ ایک کے بعد ایک رونما ہونے والے واقعات اور اُن کے تحت کرداروں کے نفسیاتی اور جذباتی رویوں میں تبدیلی کا باہمی تفاعل کردار کو واقعات کی جبریت سے نجات دلاتا ہے اور جیسا کہ زندگی میں ہوتا ہے آدمی اپنی فکر، اپنی قوت ارادی، اور اپنے اخلاقی عمل کے ذریعہ انتہائی حوصلہ شکن حالات کے شکنجہ سے باہر نکلنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ اپنی کوشش میں کامیاب نہیں ہوتا یہ اس کا المیہ ہے لیکن اس کی جدوجہد قوت حیات کا مظہر بنتی ہے جو موت کی طاقتوں کے سامنے آسانی سے سپرانداز نہیں ہوتی۔ یہ اخلاق بیدی اور منٹو نہیں سکھاتے بلکہ خود بیدی اور منٹو کو ان کے کردار ہولی اور رانو، باسط اور بابو گوپی ناتھ سکھاتے ہیں۔ کرداروں اور کہانی کو تجن کی سزا جدید افسانہ نگار کو یہ ملی کہ حوادث کی دنیا اس کے لیے سبق آموز نہ رہی۔ وہ اس دانشمندی سے محروم ہو گیا جو تاریخ کے بحران میں گھرے انسان کے ہولناک اور ہوش ربا تجربات سے آنکھیں چار کرنے کا نتیجہ ہوتی ہے۔ وہ اپنے احساس کی سطح سے بلند نہ ہو پایا، اور گو شاعری احساس کی زبان بولتی ہے (گو اچھی شاعری بھی اس جذباتی سطح پر قناعت نہیں کرتی) لیکن افسانہ تو حسیت کے چٹخارے کو مشکل ہی سے برداشت کر پاتا ہے۔ فنکار کو اپنے احساس کے سفر کی داستان بھی افسانوی عمل کے ذریعہ حقائق کی دنیا میں بیان کرنی پڑتی ہے۔ ہرمن ہیس نے بھی یہی کیا اور درجینیا ولف اور قرة العین حیدر نے بھی یہی کیا۔ ہس حیدر کے یہاں زندگی کی بے معنویت اور جبریت، مقدر کے عروج و زوال کا احساس وقت کے تناظر میں تاریخ کے مدوجزر کا ڈرامائی عمل لیے ہوئے ہے۔ یہی مدوجزر حالی کے مسدس کو ایک ڈرامائی عمل کا ڈامنشن عطا کرتا ہے۔ کیا یہ حقیقت نہیں ہے کہ حالی کے مسدس کو ایک زمانہ میں مسلمان اسی طرح پڑھتے تھے جس طرح دوسری قومیں اپنے مقدّر کی داستان کو اپنے ڈراموں میں دیکھا کرتی تھیں۔ ماضی حالی کے یہاں زندہ ہے کیونکہ وہ حال سے آنکھیں چار کرتے ہیں اور حال کا بیان حالی کے یہاں کتنا جزر، حقیقت پسندانہ، سفاک، غصہ ور، طنزیہ، غم ناک اور درد مندانہ ہے۔ مسلمانوں کے کبوت و افلاس کا منظر ان کے دل میں جذبات کا کیسا جوار بھانا پیدا کرتا ہے۔ جب جذبات اور احساسات میں مدوجزر ہو تو کسی ایک جذبہ پر کائی جمنے نہیں پاتی۔ حالی کسی بھی مقام پر اپنے زخموں کو کریدتے یا کسی ایک احساس کی انفعالیات کا شکار ہوتے نظر نہیں آتے۔ میں تو سمجھتا ہوں کہ فکشن سمینار کے ایک اجلاس کی صدات حالی کر رہے ہوتے تو وہ بھی ماضی کی نوحدہ گری سے گھبرا کر باہر نکل آتے۔ بستی نظام الدین کو شاید اپنا ناول نگار مل جاتا۔

کلچر کے خلاف جرائم میں بڑا سرمایہ، مافیاء، مذہبی ادارے اور سیاست ہمارے وقت کے سب سے

ناپاک گٹھ جوڑ میں شامل ہو گئے۔ میں مذہب کے خلاف ایک لفظ کہنا نہیں چاہتا کیونکہ میرے دل میں چچی گوارا کے اس بیان کی بڑی قیمت ہے کہ ہمیں لوگوں کی مانوس وابستگیوں کو گزند نہیں پہنچانی چاہیے۔ وہ جن کے پاس جینے کے لیے کچھ نہیں ہوتا وہ اپنے عقائد، اپنی مقدّس وابستگیوں، اپنے رسم و رواج، میلوں ٹھیلوں، جاتراؤں، اور تیوہاروں کے ذریعہ اپنی بے مایہ زندگی کو کسی نہ کسی طرح بامعنی اور خوشگوار بنا لیتے ہیں۔ ہولی اور سوگندھی کا مذہب ہوائی جہازوں میں اڑنے والے مہاتماؤں اور مولویوں کا مذہب نہیں ہے بلکہ ایک نامہربان کائنات میں تنہا غم زدہ وجود کا آخری دلاسا ہے۔ یہی نہیں بلکہ ہولی اور سوگندھی تو ایک ایسے سوالیہ نشان کی صورت ابھرتے ہیں جو خیر کی قدروں پر قائم پورے نظامِ خداوندی کو درہم برہم کر دیتے ہیں۔ سوائے درد مندی کے زندگی کے مطالعہ کا آدمی کے پاس کوئی زاویہ نہیں رہتا۔ اسی درد مندی نے حالی سے مناجاتِ بیوہ لکھوائی۔ حالی، پریم چند، منٹو اور بیدی انسان دوستی کی ایک ہی روایت کی مختلف کڑیاں ہیں۔ جس طرح کبیر اور میرا سنان دھرمیوں کی روایت کا حصہ نہ بن سکے، اسی طرح وہ جنہوں نے لب تر شوا کر لب کشائی کی، ان کی ملامت کا ہدف سرسید کے بعد حالی ہی بنے۔ مولوی ہونے کے باوجود الطاف حسین مولویوں کے کام کی چیز نہیں تھے کیونکہ ان مولویوں کے لیے اقبال پیدا ہو چکے تھے۔ مذہب اور سیاست کو درد مندی کی نہیں بلکہ جلیل الشان آدرشوں کی ضرورت پڑتی ہے۔ یہ بات ہمیں کبیر، حالی، بیدی اور منٹو نے سکھائی ہے کہ انسانی درد مندی کا چشمہ اگر سوکھ جائے تو آدرش اور اخلاق سفاکیوں کی نقاب بن جاتے ہیں۔ اس لیے سلمان رشدی ہوں یا سوامی اگنی ویشن، ایک کی مذہب دشمنی اور دوسرے کا دھرماتما پن دونوں اس ریگزار کے بیول ہیں جس میں انسان دوستی کا جھرمٹا سوکھ گیا ہے۔ یہ لوگ سیاست اور مذہب کے آدمی ہو سکتے ہیں، کلچر کے آدمی نہیں۔ ایلٹ نے بتایا ہے کہ کلچر چاہے جتنا چھوٹا اور معمولی سہی قابل احترام ہے کہ وہ لوگوں کو حیات کا قرینہ بخشتا ہے۔ کسی بھی کلچر کو گزند پہنچانے اور تباہ کرنے کی کوشش انسانیت کے خلاف ہولناک جرم ہے۔ بلراج میزا کی کہانی ”ریپ“ اسی جرم کا پردہ فاش کرتی ہے۔ کہانی کا مرکزی خیال یہی ہے کہ کہانی کا کردار ایک راستے سے مانوس ہے۔ راستے کا نام بدل دیا جاتا ہے۔ اور کردار اندر سے ٹوٹ جاتا ہے کہ یہ اس کی مانوسیت، اس کی جذباتی وابستگی پر بے حس انتظامیہ کی ضرب ہے۔ کہانی سرخ جتی تھی اس ذہنیت کے خلاف جو آج اپنی فاشی شکل میں شہروں تک کے نام بدلنا چاہتی ہے۔

لیکن کلچر ریاست، حکومت، اور اکاڈمیوں سے پیدا نہیں ہوتا۔ کلچر تو انسان میں رہی ہوئی تخلیقی جہالت کا بے ساختہ اظہار ہے۔ گرد و پیش کی دنیا کے ساتھ حواس کا وہ کھیل ہے جسے انسان سنگ و صوت و رنگ کے ساتھ کھیلتا ہے۔ کلچر تو لیلیا ہے، برہم لیلیا کی مانند جس میں تخیل کا بازگیر بتانِ آذری تراشتا ہے جو برہمانڈ کے مقابلہ میں اپنی کائناتِ اصغر تعمیر کرتے ہیں۔ لیکن یہ کھیل اس وقت تک کھیلا جاتا ہے جب تک آدمی کا گرد و پیش کی دنیا سے رشتہ حرکی، جدلیاتی اور تخلیقی ہوتا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ اردو والے پچھلے چالیس سال سے جس لسانی تعصب کی فضا میں سانس لے رہے ہیں اس کے سبب یہ رشتہ ٹوٹ گیا ہے۔ غیروں کے تعصب اور اپنی بے حسی کے جو بیج ہم نے بوئے تھے اس کا پھل آج ہمیں مل رہا ہے۔ ناول، افسانہ، ڈراما سوکھے کی ماری زمین کی صورت بے برگ و گیہا

ہیں۔ غزل اپنے غمزوں سے عیش کوش بورژوازیوں کی تفریح کا ذریعہ بنی ہوئی ہے۔ تنقید بھول کے پیڑ کی مانند الجھتی زیادہ ہے چھانوکم دیتی ہے۔ جب بے مہری کی زمستانی ہوئیں چلتی ہیں اور کلچر کی گل پوش وادی برف کے سفید کفن تلے چھپ جاتی ہے تو پالے کے مارے لوگ کانپتے ٹھٹھرتے آثارِ قدیمہ کی شکستہ دیواروں تلے پناہ ڈھونڈتے ہیں۔ چنانچہ اکاڈمیوں سے دھڑا دھڑ وہ کتابیں شائع ہو رہی ہیں جن میں ہمارا ماضی دفن ہے۔ اس کام کی بھی بڑی اہمیت ہے لیکن اس وقت جب دوسری چیزیں ٹھکانے پر ہوں۔ نوادرات ڈرائنگ روم ہی میں اچھے لگتے ہیں، کباڑ خانے میں نہیں۔ ادب کا ڈرائنگ روم منتظر ہے اس ملاقاتی کا جس کی پہلی نظر بگ شیلف کی طرف جائے۔

ناول پڻ چڻي ٿي ڪوئي چڻي ه

بتخانہ چیر

وارث علوی

گجرات اردو سہ ماہیہ اکادمی، گاندھی نگر



ناول بن جینا بھی کوئی جینا ہے

پچھلے پچاس سال میں جدید اور علامتی اور اسطوری اور حقیقت پسند لیبلوں کے تحت جو افسانے ہمارے سامنے آئے ہیں۔ ان پر ہمارے ملک کی اس مخصوص صورت حال کا اثر بہت گہرا ہے جو بھر شکار سے بھری ہوئی پرتشدد دھواں چکاں فرقہ پرست اور دن بہ دن نزاع کی طرف بڑھتی ہوئی سیاست سے عبارت ہے۔ ناول تو بے دریغ طور پر صحافیانہ بن گئے ہیں۔ میرا خیال ہے دوسری زبانوں پر بھی اس صورت حال کا اثر پڑا ہے لیکن اتنا شدید اور ہمہ گیر نہیں جتنا کہ اردو میں نظر آتا ہے۔ دوسری زبانوں میں روزمرہ کی سیاست اور صحافت سے الگ دورِ جدید میں بدلتے ہوئے انسانی تعلقات، نفسیاتی اور اخلاقی مسائل، انفرادی عزائم، شخصی احساسات اور ذاتی آرزو مند یوں اور محرومیوں کے موضوعات اس طرح عنقا نہیں ہوئے جیسے کہ اردو میں ہوئے ہیں۔ اس کی صاف وجہ یہ ہے کہ آزادی کے بعد مسلمان جس دورِ ابتلا سے گزر رہے ہیں اس میں زندگی کی سلامتی اور تحفظ ذات کا مسئلہ تمام مسائل پر حاوی ہو گیا ہے۔ دوسرے مسائل ہیں، اندرونی تضادات اور تضادات بھی ہیں، درد کے ان گنت نازک مقامات بھی ہیں لیکن وہ سب کے سب ایک اندر ہناک صورت حال میں تخلیقی طور پر غیر اہم بن گئے ہیں۔ یہ وہاں کس قدر پھیلی ہوئی ہے اس کی عبرتناک مثال سریندر پرکاش جیسا خلاق افسانہ نگار ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ تقسیم ملک میں اور ارضِ پاک کے ہندوؤں کی ہجرت کا المناک واقعہ سریندر پرکاش کے لیے اتنا دہشت ناک ثابت ہوا ہے کہ اب وہ جو بھی افسانہ لکھتے ہیں ایک ہی تقسیم کا Variation ہے۔ میں نے اپنے ایک مضمون میں چند ایسے جدید افسانوں کا ذکر کیا ہے جن کی تقسیم طاقتور اور ظالم کا کمزور پر غلبہ اور ظلم ہے۔ یہی تقسیم ناولوں میں بھی نظر آئے گی مثلاً اقبال مجید کے ”کسی دن“ سید محمد اشرف کے ”نمبردار کا نیلا“ اور عبدالصمد کے ناول۔ ایسا لگتا ہے کہ افسانہ اور ناول چاہے علامتی، تجربی، یا حقیقت پسندانہ ہو، تقسیم اور مواد کے اعتبار سے ایک ایسی تاریک سرنگ سے گزر رہا ہے جہاں دُور تک روشنی کی کوئی کرن نظر نہیں آتی۔ کیونست آئیڈیلزم کی شکست کے بعد تو اندھیرا ہی اندھیرا ہے۔ موضوع افسانہ میں یہ یک رنگی اور تنگ دامنی فلکشن کے لیے بہت ہی برا شگون ہے۔ اتنا برا کہ یہ فلکشن کی موت کی علامت ہے۔

مغرب میں تو ناول کی موت کا اعلان ہو چکا تھا۔ مجھ جیسے ناول کے رسیا اس اعلان پر یقین نہیں کرتے تھے۔ میں تو آج بھی نہیں کر رہا کیونکہ مغرب میں آج بھی کچھ نہ کچھ چیزیں ایسی سامنے آتی ہیں جو ناول کی زندگی کا ثبوت دیتی ہیں۔ یہ بات کہ شہزاد کے پاس کہنے کے لیے کہانیاں نہیں رہیں کم از کم اردو کی حد تک تو درست معلوم ہوتی ہے۔ سردھڑ بغیر کی کہانیاں اس بات کا ثبوت ہے کہ رات ختم ہو چکی ہے اور شہزاد کا سر قلم ہو چکا ہے۔

میں داویلا مچانے والے اور فریاد و فغاں کرنے والے لوگوں میں سے نہیں ہوں۔ مجھے اپنی زندگی بہت عزیز

رہی ہے اور ڈوبتے سورج کی سنہری کرنوں میں تو عزیز تر بن گئی ہے۔ سوائے خرافات نویسی کے میں نے عمر عزیز کا ایک لمحہ بھی فضولیات پڑھنے پر ضائع نہیں کیا۔ وقت کا مجھے بڑا احساس رہا ہے اور سیل رواں کے ہر لمحہ میں پنہاں مسرت کا پورا رس کس میں نے نچوڑا ہے۔ مجھے بڑی کوفت ہوتی ہے جب میں چاروں طرف رسالوں کے اداریوں میں، اخبارات کے کالموں میں، مضامین میں، خطوط میں، تقریروں میں اردو زبان کی کسمپرسی، اردو اکادمیوں کی بدعنوانیوں، اردو تعلیم کے کبھی حل نہ ہونے والے مسائل، اردو مدرّسوں کی نااہلی اور کاہلی، اردو پروفیسروں کی ناقابلیت، ڈاکٹریٹ کے مقالات کا کھوکھلا پن، شاعروں اور ادیبوں کی گروہ بندی، انعامات اور کرامات میں دوست نوازی اور اقربا پروری، بے کیف معاصرانہ چشمک، جاہلانہ تنقیدی دارو گیر اور اسی نوع کی ان ہزاروں کھٹی ڈکاروں کی بو باس دیکھتا ہوں جو ادب کی بوڑھی کنواریوں کے باؤ گولوں سے پیدا ہوتی ہیں۔ تو میں سوچتا ہوں، میں کن لوگوں میں گھر گیا ہوں، کہاں آ گیا ہوں، کیا کر رہا ہوں۔ یہ ادب تو نہیں ہے جو حسن و مسرت کا سرچشمہ ہے، جو فلسفہ دانشمندی، فکر و نظر، بصیرت و بصارت، احساس کی نزاکت اور جذبہ کی ملائمت کا خزانہ ہے۔

مجھے تلاش ہے ان ناولوں کی جن کی دنیاؤں میں کھو کر آدمی خود کو پاتا تھا، ان افسانوں کی جو نیرنگی جہاں کا آئینہ ہوتے ہیں۔ مجھے پتہ نہیں ان پچھلے پچاس سالوں میں اردو والے کون سے ناول اور افسانے اور ڈرامے پڑھتے رہے ہیں۔ اردو والوں سے یہاں مراد وہ لڑکے اور لڑکیاں ہیں جن کی آج کی عمر میں ہم پریم چند، بیدی، منٹو، عصمت، کرشن چندر، بلونت سنگھ، اپندر ناتھ اشک، احمد ندیم قاسمی، ممتاز مفتی، عزیز احمد، غلام عباس، علی عباس حسینی، اختر حسین رائے پوری، ہاجرہ اور خدیجہ مستور اور قرۃ العین خیدر کو پڑھا کرتے تھے۔

ان میں سے ہر افسانہ نگار دوسرے سے مختلف اور اس کا ہر افسانہ دوسرے افسانہ سے مختلف رنگ کا ہوتا تھا۔ یہ رنگارنگی آج کہاں غائب ہو گئی کہ لگتا ہے سب کے چہرے ایک سے ہیں اور سب باہم مل کر ایک ہی افسانہ لکھ رہے ہیں۔ اندرون خانہ بھی وہی نوحہ گری اور فریاد و فغاں ہے جو بیرون خانہ ہے۔ میں نے اپنی دنیا تنگ اور راستے مسدود نہیں کیے۔ میں اس گوشہ چمن سے بھاگ کھڑا ہوتا ہوں جس کی دوب سوکھی گھاس بن چکی ہوتی ہے اور بے برگ و بار درختوں پر کرگسوں کے جھنڈ ہوتے ہیں۔ میں ان لوگوں میں سے نہیں ہوں جو نقاد بننے کی خاطر گلی سڑی بوٹیوں کو بھی نوچتے رہتے ہیں۔ میرے خلاف نئے لکھنے والوں کو شکایت یہ ہے کہ میں بیدی اور منٹو سے آگے دیکھتا ہی نہیں۔ میرے لیے بیدی اور منٹو وہ نہیں ہیں جیسے پوجنے کے لیے محمد حسن عسکری کے لیے فراق گورکھپوری تھے۔ اوپر جن افسانہ نگاروں کے میں نے نام گنوائے ہیں ان میں میری دلچسپی آج بھی ہے اور ان میں سے کچھ پر لکھ چکا ہوں اور وقت نے ساتھ دیا تو دوسروں پر لکھوں گا۔

جب ایک باغ نغمہ سراؤں سے خالی ہو جاتا ہے تو میں دوسرے کی طرف نکل جاتا ہوں لیکن وہ لوگ کیا کرتے ہوں گے جو دوسرے پرندوں کی بولیوں کو نہیں سمجھتے۔ کیا وہ دوسری زبانوں کے ناولوں سے دل بہلاتے ہیں۔ ایک مزید سانحہ اردو پر یہ گزرا ہے کہ اکادمیاں نیشنل بک ٹرسٹ اور اردو بیورو کے باوجود ہمارے یہاں دوسری زبانوں کی ناولیں اب اتنی بھی ترجمہ نہیں ہو رہی ہیں جو چوتھی پانچویں اور چھٹی دہائی میں مذکورہ اداروں کی عدم موجودگی کے

باوصف ہوتی تھیں۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ چھٹی دہائی کے بعد کی نسل ناول اور افسانے پڑھنے والی نسل نہیں ہے۔ دراصل اس نسل نے پڑھنے والے نہیں لکھنے والے پیدا کیے ہیں۔ ہر آدمی ادیب یا شاعر بننا چاہتا ہے۔ خراب لکھتا ہے اور خراب پڑھنے والے پیدا کرتا ہے جو پھر خراب لکھنے والے بن کر خراب پڑھنے والے پیدا کرتے ہیں۔ آج ادب عبارت ہے اسی خانہ خرابی سے۔

ناول کے تو معنی ہی ہیں ہر تخلیق کا نیا ہونا، تازہ کار اور یکتا ہونا۔ کسی ایسے تجربہ کا بیان ہونا جو دوسری ناولوں میں نہ ہو، ایسی انفرادیت جو مادام بوارے کو اپنا کارے نینا سے بالکل الگ قسم کا ناول بناتی ہو۔ یہ کائنات، یہ زندگی، یہ انسان کتنی بے پایاں تخلیقی وسعتوں اور امکانات کا حامل ہے۔ انسان کے احساسات اور جذبات کی دنیا میں کیسی رنگارنگ، ندرت اور انفرادیت ہے۔ انسانی تعلقات کی دنیا میں کیسا بے پناہ تنوع ہے۔ ہر فرد کے مشاہدات اور تجربات کتنے مختلف اور متنوع ہوتے ہیں۔ فطرت انسانی کیسی حیران کن، بھید بھری گتھیوں کا جھمیلہ ہے۔ آپ ڈور کو سلجھاتے جائیے اور وہ الجھتی جائے گی۔ ان تمام باتوں کا شعور ہمیں ناول اور افسانے ہی عطا کرتے ہیں۔ ہمارے جدید افسانہ کے پاس، چاہے وہ علامتی ہو یا حقیقت پسند، انسانی زندگی میں دلچسپیوں کے یہ مراکز نہیں ہیں۔ خراب افسانوں کا تو یہاں ذکر ہی نہیں، اچھے افسانے بھی موضوع کی یک رنگی کا ایسا شکار ہیں کہ لگتا ہے کہ افسانہ بھی غزل کی راہ چل پڑا ہے جس کے ایک سے مضامین اور معاملات ہیں۔ ترقی پسند افسانہ، خصوصاً کرشن چندر، احمد عباس اور ان کے مدرسہ کے دوسرے صحافتی لکھنے والوں کے افسانوں پر بھی یہی الزام تھا کہ وہ بھی سرمایہ دار اور مزدور، زمیندار اور کسان، طاقتور اور کمزور کے چکر سے باہر نہیں نکل سکے۔ جدیدیت جو اس صورت حال کے خلاف رد عمل تھی بالآخر اسی کا شکار ہو گئی۔

ترقی پسندی کے برعکس جدیدیت نے موضوع کی بجائے فارم پر زور دیا اور یہ رویہ غلط نہیں تھا، لیکن یہ محض التباس تھا۔ فلکشن کی تنقید موضوع ہی کی حلقہ بگوش رہی۔ مثلاً انور سجاد کو بلراج میسر اور باقر مہدی نے بغیر یہ دیکھے کہ ان کے افسانوں کا فارم ناقص اور خام کار تھا اور ان کے افسانے بے روح اور بے جان تھے (جس کے سبب چند ہی برسوں میں وہ بھلا دیے گئے) اس لیے انھیں بانس پر چڑھایا کہ وہ ان کے ہم عقیدہ تھے اور ان کے یہاں سامراجیت وغیرہ وغیرہ کی تصویر پر چھپکلی کی چال ترقی پسندی کے ٹوٹے خمار کی فریم ورک میں ٹھیک سے سار ہی تھی۔ مجھے انور سجاد کی یساریت میں کوئی دلچسپی نہیں تھی اور میں نے ان کے فارم کی فنکارانہ رایگانگی اور لاغری، جو اس وقت کے تمثیلی افسانوں کے ہڈ پنجروں کا مقدر تھا، کی گرفت کی تھی، لیکن اس وقت میرے مارکسی دوستوں کا مجھ پر الزام یہی تھا، جو آج بھی ہے، کہ میں غالی مخالف یساریت ہوں۔ آج انور سجاد کی یساریت خود ان کے نام کے ساتھ ایک گالی کی طرح چپکی ہوئی ہے کیونکہ برصغیر کے دونوں بدنصیب ملکوں میں جو ہری دھماکوں کے بعد انور سجاد کے یہاں اسلامی عقائد، دین محمدی اور نظام مصطفوی کا ایسا بروز ہوا ہے کہ آب حیات سے جملہ مستعار لیں تو کہہ سکتے ہیں کہ باقر مہدی چپ اور سارا ادب دھم ہے۔ مجھے کوئی حیرت نہیں ہوئی کیونکہ یہ تماشے میں نے بہت دیکھے ہیں کہ وقت کی ایک ہی موج عقائد کو خس و خاشاک کی طرح ساحل پر لگا دیتی ہے۔ آج شمس الرحمن فاروقی 'شب خون' کے صفحات میں زمین کی اس کروٹ کو جذب کرنے کی کوشش کر رہے ہیں جو جوہری دھماکے سے انور سجاد میں پیدا ہوئی ہے۔ انور سجاد کا ڈھول

پینے میں فاروقی بھی آگے آگے تھے۔ ان کی دلچسپی موضوع میں نہیں فارم میں ہے لیکن فکشن کے فارم کا ان کے پاس کوئی شعور نہیں ہے۔ یہی سبب ہے کہ ایک بھی ناول یا افسانہ نگار پر وہ کوئی معنی خیز تنقید نہیں لکھ سکے۔ انھیں اس وقت علامتی افسانوں کے گن گانے تھے سو گائے، یہ دیکھے بغیر کہ اس مکھڑے پر یہ سہرا بجاتا ہے یا نہیں۔ انور سجاد اپنے کہے سے مکر گئے ہیں اور فاروقی کہہ مکر نیوں کے اتنے ہی دلدادہ ہیں جتنے کہ جینس لفظی اور معنسی کے۔ انور سجاد کہہ رہے ہیں کہ ان کا مضمون طنز یہ تھا اور فاروقی صاحب سو فٹ کی غلط مثال دے کر ہمیں یہ باور کرانے کی کوشش کر رہے ہیں کہ اگر ان کے مضمون کے طنز کو ہم بھانپ نہیں سکے ہیں تو یہ ہماری کوتاہ فہمی اور انور سجاد کا المیہ ہے۔ یہ تو ’چہ دلا در یست دزدی‘ کہ بکف چراغ دارد والا معاملہ ہے۔ ایسے کرتب سیاست میں چل سکتے ہیں ادب میں نہیں کیونکہ ادب میں کوئی نہ کوئی انتظار حسین بہروپ کا پردہ چاک کر دیتا ہے۔ انتظار حسین کے یہ جملے ملاحظہ فرمائیے:

”اس عزیز نے طنز اتنا گہرا دبا ہے کہ اب کوئی حافظ محمود شیرازی ایسا جید محقق ہی اسے کھود کر برآمد کرے تو کرے۔ پھر اسے لیباریٹری میں جا کر تجزیہ کرایا جائے کہ یہ واقعہ طنز ہے اور اگر ہے تو کتنا۔ خیر اب جب کہ انور سجاد نے خود ہی اس راز سے پردہ اٹھا دیا ہے کہ یہ سب طنز ہے تو اب مجھے یہ پریشانی لاحق ہے کہ اس نے محمدی ریاست کا جو تصور پیش کیا ہے اور محمدیت میں جو اپنے ایمان کا اعلان کیا ہے اسے اب کس طریقہ سے سمجھا جائے۔“

ادیب جب ادیب نہیں رہتا تو اپنے صحافتی بیانات سے اپنا وجود ثابت کرتا ہے۔ چند فراموش شدہ افسانے لکھ کر جب آپ ختم ہو گئے تو آپ کا کوئی بھی بیان یا انٹرویو ہو، اس میں دلچسپی محض صحافتی ہے اور اسے اس مسرت سے دور کا بھی واسطہ نہیں جو ایک خوبصورت ناول یا کہانی بخشتی ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ ایسے مباحث سوائے ذہنی تردد کے کچھ پیدا نہیں کرتے۔ انور سجاد کا ذہنی سفر ایک کٹھ ملائیت سے دوسری کٹھ ملائیت کی طرف ہے۔ ہاتھ میں عقیدے کا لوٹا لے کر تیر تھ یا تراؤں پر نکلنے والے اور نظریات کی لنگوٹی میں پھاگ کھیلنے والوں کی ہمارے یہاں کوئی کمی نہیں رہی۔ یہ سب ان لوگوں کے گورکھ دھندے ہیں جن کے پاس ادب میں پیش کرنے کے لیے کوئی عمل نہیں ہوتا۔

تخلیق ادب کوئی میکاکی کام نہیں ہے۔ یہاں ہر لحظہ نیا طور نیا ذوق تجلی والا معاملہ ہے۔ آپ موضوع پر زور دیں یا جیت پر، تجربات کے نئے جزیروں کی طرف آپ کی کشتی تخیل کا بادبان کھولے روانہ نہیں ہوتی تو تجسس، انکشاف، سیاحت اور دریافت کی ولولہ خیزی کی بجائے مٹی ڈھونے کا میکاکی کام کرتی ہے اور ایک ہی نوع کے افسانوں کے ڈھیر لگاتی ہے۔ آج کا اردو افسانہ اور ناول اسی میکاکی کھنا کھٹ میں پھنس گیا ہے۔

آپ کہہ سکتے ہیں کہ افسانہ ویسا ہی ہوگا جیسے کہ سماجی اور سیاسی حالات ہوں گے۔ یہاں بجائے اس کے کہ فنکار حالات سے آنکھیں چار کرتا، ان کی ترجمانی کرتا اور پھر ان سے بلند ہو کر زندگی کے دوسرے مظاہر کی طرف نظر کرتا، وہ حالات کا اس قدر مغلوب ہو گیا کہ تخلیق فن کے بنیادی انسانی سرچشموں سے دور ہو گیا۔ وہ اس نظر کو کھو بیٹھا جو زندگی کو اپنی کلیت میں دیکھتی ہے، پوری زندگی اور پورے انسان کا مطالعہ کرتی ہے، انسانی تماشہ کے المیہ اور طرہ یہ سبھی روپ اس کے سامنے ہوتے ہیں اور انسان کی نفسیاتی اور باطنی زندگی کی ایک پوری کائنات اسے دعوت نظر

دیتی ہے۔ قصور دار حالات نہیں بلکہ خود افسانہ نگار ہے کہ وہ کسری آدمی ہے جس کا تخیل پاپیادہ، مشاہدات سطحی، دلچسپیاں محدود، فن ناقص اور جس ظرافت کا عدم ہے۔ میں اس حس مزاح کی بات کر رہا ہوں جو انسانی تماشہ کو خندہ جبینی اور درد مندی کے ساتھ دیکھنے کے آداب سکھاتی ہے، جس کے بغیر فنکار میں زندگی کے اچھے اور برے ہر تجربہ کو قبول کرنے کی وہ اہلیت پیدا نہیں ہوتی جو اسے ایک اخلاق پسند آدمی سے مختلف بناتی ہے۔ اخلاقی آدمی تو ہر آدمی میں ہوتا ہے، لیکن فنکار تخلیق فن کے وقت اخلاقیات کو معلق رکھتا ہے، اور اس مقصد کے لیے اسے اپنی اخلاقی شخصیت سے گریز کرنا پڑتا ہے، جس کا فکشن میں طریقہ کار ڈرامائی تکنیک ہے جو غیر شخصی آرٹ کا نہایت ہی کارگر حربہ ہے۔ حقیقت پسند روایت کو کھو کر ہم نے تخلیق فن کے ان تمام امکانات کو ختم کر دیا۔

اور حالات بھی ذمہ دار ہیں۔ جس ملک میں ناخواندگی کی شرح ساٹھ فیصد ہو، چالیس فیصدی آبادی غریبی کی ریکھا کے نیچے جیتی ہو، توہمات، ضعیف الاعتقادی، مذہبی خبط اور ہجوم کی نفسیات کا غلبہ ہو، قدیم و جدید رجعت و ترقی، عقلیت اور عقیدت، مشرق و مغرب کا ٹکراؤ ہو، تشدد، بھڑکنا چار اور تہذیبی اور سیاسی انتشار ہو، سماجی استحکام، سیاسی آدرش اور اخلاقی نصب العین عنقا ہوں، وہاں آدمی شخصیت کی سالمیت کھودیتا ہے۔ ریزہ ریزہ جیتا ہے، اور اپنا کوئی قرینہ حیات اور نظام جذبات مرتب نہیں کر پاتا۔ نہ پرانی دنیا مرتی ہے نہ نئی دنیا جنم لیتی ہے۔ قید و بند میں زندگی زندہ رہتی ہے تو آزادی میں قدم زمین سے اکھڑ جاتے ہیں۔ یہ صورت حال فکشن کے لیے سازگار نہیں جو کردار کے لیے شخصیت کا ارتباط اور اقدار کے لیے ہم آہنگ اور مستحکم سوشل اسٹرکچر کا متقاضی ہے۔ یہی سبب ہے کہ ہم پچھلے چالیس سال میں چالیس تو کیا چار ناول اور چار افسانہ نگار بھی ایسے پیدا نہیں کر پائے جو ہماری فکشن کی پیاس کو بجھا سکیں۔ اعطش کے عالم میں فن کا گدلا پانی بھی سکون بخشا ہے، لیکن جب آنکھیں کھلتی ہیں تو گدلا پانی گدلا ہی نظر آتا ہے۔

مغرب میں آج کل ہزاروں ایسے ناول لکھے جا رہے ہیں جو گڈ رائٹنگ کے نمونہ ہوتے ہیں۔ اعلیٰ تعلیم عام ہونے کے بعد سلیبس، رواں اور دلاویز نثر سبھی لکھ لیتے ہیں۔ کلی شی موضوعات مثلاً فرد کی تنہائی، ذات کی شناخت، اجنبیت، آزاد جنسی تعلقات ہر کسی کے بس میں ہیں۔ مابعد جدیدیت میں مرکز اپنے مرکز پر قائم نہیں تو اچھی لکھی ہوئی سوانح عمری، خود نوشت، سفر نامہ، یادیں، جرنلزم، کسی کنبہ یا قبیلہ کی سماجیاتی تحقیق، کسی تاریخی شہر کے فن تعمیر کا بیان، سب کچھ ناول کی شق میں شمار ہو سکتا ہے۔ ایسی چیزوں کو آپ ناولیاتی سوانح، ناولیاتی سفر نامہ یا ناولیاتی جرنلزم کہہ سکتے ہیں۔ لیکن یہ ناول نہیں ہے۔ چنانچہ میلان کنڈیرا کا کہنا ہے کہ ہر آرٹ فارم کی طرح ناول کی اپنی ایک تاریخ ہے جو عظیم فن پاروں کے ذریعہ تشکیل پاتی ہے، اور ہر اچھے ناول کو اس تاریخ کے اندر ہی جنم لینا پڑتا ہے کیونکہ اس تاریخ ہی میں ہم جان سکتے ہیں کہ کون سی چیز نئی ہے، کون سی ایجاد اور اجتہاد ہے، کون سی محض تکرار یا اقل ہے۔ مختصر یہ کہ تاریخ ہی میں کوئی تخلیق بطور ایک جمالیاتی اور فنکارانہ قدر کے جیتی ہے۔ ایک ایسی قدر جس کی ہم شناخت اور پرکھ کر سکیں اور جس پر کوئی حکم لگا سکیں۔ کسی بھی فنی تخلیق کے لیے اس سے زیادہ بد نصیبی کی کوئی بات نہیں ہو سکتی کہ وہ اپنی صنف کی تاریخ کے باہر رہ جائے کیونکہ اس کا انجام تاریخ کے باہر پھیلی ہوئی اس انار کی میں گمشدگی ہے جہاں جمالیاتی اقدار کا کوئی تعین نہیں ہو پاتا۔

امریکی پبلشنگ انڈسٹری کا آج کل یہ عالم ہے کہ وہ سال بہ سال پانچ ہزار ناول شائع کرتی ہے جس میں سے بقول سلمان رشدی پانچ بھی فکر انگیز مطالعہ کے معیار پر پوری نہیں اترتیں، لیکن سب بک جاتی ہیں اور ان کے پڑھنے والے بھی نکل آتے ہیں جو پوسٹ ماڈرن اور صارفی معاشرے کی پیداوار ہیں اور تکثیریت اور لامرکزیت کے زمانہ میں پاپ سنگیت اور ٹی وی سیریلوں کی طرح ناولوں کو بھو گئے اور فراموش کرنے کے عادی ہو چکے ہیں۔ ایسی ناولیں تاریخ کے باہر انارکی کے آسمان پر جلتے بجھتے ستاروں کی طرح گردش کرتی رہتی ہیں۔ ان پر کسی پائیدار اور معنی خیز نقد و فکر کے نظام کی تعمیر ممکن نہیں۔ آج کا معاشرہ اس معاشرے سے بہت مختلف ہے جس کے لیے ناول ایک فلسفیانہ ذہنی سرگرمی تھی۔ آزادی کے بعد اردو ناول کے جائزوں میں آپ کو کم از کم سونو ناولوں کے نام مل جائیں گے اور چونکہ جائزہ نویس نقاد نہیں ہوتے لہذا ہر ناول کی تعریف نیلام کرنے والے کی طرح کرتے نظر آئیں گے۔ ان میں پانچ چھ ایسے ناول بھی نکل آئیں گے جن کی مدح میں ہمارے مستند نقاد بھی رطب اللسان ہوں گے۔ ان جائزوں اور تبصروں کے باوجود ان ناولوں نے اپنے قاری پیدا نہیں کیے جو اس بات کا ثبوت ہے کہ ہمارا معاشرہ ناول پڑھنے والوں کا معاشرہ نہیں رہا۔ ناول کو ہم پانی کی طرح نہیں پیتے، پیسی کولا کی طرح پیتے ہیں جو کارخانوں میں تیار ہوتا ہے۔ اشتہاروں کے زور پر بکتا ہے اور وہ تسکین نہیں دیتا جو انسان کی فطرت میں پڑی ہوئی کہانی اور کتھا کی ازلی پیاس کو پانی کے ذریعہ بجھانے سے حاصل ہوتی ہے۔

میں ناول پڑھنے والا آدمی ہوں اور اسی لیے بہت معمولی آدمی ہوں۔ یہ تو اتفاق سے قلم چل گیا ورنہ پوری عمر ناول پڑھنے میں گزر جاتی اور جب جنازہ اٹھتا تو لوگ یہی سمجھتے کہ ایک اور نامراد دنیا سے گیا، اور کوئی جان بھی نہ پاتا کہ ناول کے سبب کیسی سرسبز و شاداب، پر بہار و پر مسرت زندگی خاکسار نے گزاری۔ جدید افسانہ کے خلاف میرا ردِ عمل نظریاتی یا ادبی نہیں تھا، نہ ہی یہ مذاق سلیم کا معاملہ تھا۔ یہ ردِ عمل تو حیاتیاتی تھا، ناول کا ہونا یا نہ ہونا تو میرے لیے زندگی اور موت کا سوال تھا۔

اگر ہرے بھرے درخت کٹ جاتے ہیں، وادیاں خشک ہو جاتی ہیں، جھرنوں کا پانی زنگ آلود ہو جاتا ہے، تو اس کی فکر انھیں نہیں ہوتی جو نئی صنعتیں یا صنعت گری کو قائم کرنا چاہتے ہیں، لیکن اس ماحولیاتی آلودگی سے وہ جانور بہت پریشان ہوتے ہیں جن کی زندگی کی چلچلاتی دو پہریں ناول کی گھنٹی جھاڑیوں میں گزری ہیں۔ ایسے جانور یا تو مر جاتے ہیں یا دوسری زبانوں کے خطوں کی طرف پرواز کر جاتے ہیں جہاں جنگل ابھی سلامت ہیں۔

میرے کچھ خواب نہ سہی، کچھ خوف ضرور ہیں۔ مجھے خوف آتا ہے اس وقت سے جب مجھے ایسی دنیا میں جینا پڑے جہاں پڑھنے کے لیے ناول نہ ہوں۔ مجھے ہول آتا ہے اردو فکشن کے جدید منظر نامہ کو دیکھ کر جس میں نظریات کی پلاسٹک کی تھیلیاں چاروں طرف بکھری پڑی ہیں اور ایک لنڈ منڈ درخت پر افسانہ اپنی بے بال و پری پر نوحہ کناں ہے۔ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے نمونوں کے طور پر جن ناولوں کے نام لیے جاتے ہیں وہ تو پیاسے کو حنظل پلانا ہے اور ان خاردار بدرنگ جھاڑیوں پر نظر اسی لیے جاتی ہے کہ ان کا ہونا کسی چیز کے نہ ہونے کی دلیل ہے۔

افسانہ کی تشریح : چند مسائل

بتخانہ چیر

وارث علوی



گجرات اردو سہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

افسانہ کی تشریح : چند مسائل

شاعری کی مانند افسانہ کے فارم، موضوع اور مواد کے مطالعہ کے بے شمار پہلو ہیں۔ کہانی، پلاٹ، کردار، تمثیل، علامات، اساطیر، تکنیک، تقسیم، امیج، استعارہ، مرقع، تصویرگری، منظر نگاری، مقام، ماحول، فضا، قدرتی اور تہذیبی پس منظر، موزونیت، آہنگ، تضاد، تصادم، معروضیت، ڈرامائیت، لب و لہجہ، اسلوب، بیانیہ، لسانی ساخت نقطہ نظر، جمالیاتی فاصلہ، طنز، ظرافت IRONY، المیہ، طربیہ، نفسیاتی، فلسفیانہ، سماجی، اخلاقی ڈائمنشن اور پھر ان موضوعات کے ان گنت ذیلی مباحث اور نکات، نقاد کو حق ہے کہ وہ افسانہ کے جس پہلو کا اور جس پہلو سے افسانہ کا مطالعہ کرنا چاہے کر سکتا ہے۔ یہ دعویٰ کہ محض بیانیہ یا زبان یا لسانی ساخت کا مطالعہ ہی افسانہ کے تمام فن اور معنوی اسرار کو منکشف کر سکتا ہے، درست نہیں۔

لیکن کہانی ہو یا پلاٹ، کردار ہو یا ماحول، علامت ہو یا طنز افسانہ میں ان کا اظہار زبان کے ذریعہ ہوتا ہے۔ پورا افسانہ ایک لسانی ساخت ہے۔ اس لیے افسانہ میں زبان اور بیان کی نوعیت کا علم حاصل کیے بغیر افسانہ کے اجزائے ترکیبی کا تجزیہ ثمر آور ثابت نہیں ہوتا۔ جیسا کہ میں آگے چل کر بتاؤں گا کہ تفہیم معنی میں بہت ساری معذوریوں اور غلط فہمیوں کا سبب پلاٹ یا کردار یا افسانہ کے دوسرے وضعی رشتوں کے مطالعہ میں بعض کلیدی لفظوں، علامتوں اور لسانی نشانیوں کی اہمیت سے اغماض برتنے میں رہا ہے۔

متن کی تعبیر کے متعلق کوئی اصول و ضوابط طے نہیں۔ تعبیر ذہن کا وجدانی عمل ہے۔ صاحب نظر کے سامنے قرأت کے دوران بصیرت کا کوندا پلکتا ہے، ابہام کے اندھیرے چھٹے ہیں اور تین کے لپٹن میں رہے ہوئے معنی منور ہو جاتے ہیں۔ اس لیے تنقید متن صاحب نظری کی قیمت ہے۔ تنقیدیں بصیرت نہ ہو، انکشاف معنی نہ ہو، عقدہ کشائی نہ ہو، پہلو دار پیچیدہ کرداروں کی نفسیاتی اور فلسفیانہ تعبیر نہ ہو۔ انسانی برتاؤ، اعمال اور سلوک کی تفہیم کی غرض سے فطرت اور جبلت کے تاریک پانیوں میں علم و بصیرت کی مشعل کی روشنی نہ ہو تو پھر تنقید اپنی تمام طلاقت بیان کے باوجود ایک عام اور اوسط ذہن کی فہم و فراست کی سطح سے بلند نہیں ہوتی۔

افسانہ اپنے حسن کاراز فوراً اور سب پر ظاہر نہیں کرتا وہ صاحب نظر نقاد کا انتظار کرتا ہے۔ افسانہ کی معنیاتی بصیرت کا راز اس رشتہ میں ہے جو نقاد افسانہ سے قائم کرتا ہے۔ یہ رشتہ محبت، نشاط اور وارفتگی کا ہوتا ہے۔ تنقید اور تعبیر فن پارے پر سردستانہ پوش ہاتھوں کا عمل جراحی نہیں۔ اگر افسانہ نقاد کے دل میں نہیں بست، اگر اس کا ذکر کرتے ہوئے اس کا لہو رقص نہیں کرتا تو وہ افسانہ کی روح تک نہیں پہنچ سکتا۔ افسانہ بوالہوسوں کے سامنے نہیں بلکہ حسن شناس نظروں کے سامنے معنی کے بند قبا کھولتا ہے۔

تشریح ایک شریلی خاتون کی مانند کم خن ہوتی ہے۔ کبھی کبھی تو کسی علامت، کسی اسطور، کسی تلمیح کی طرف بے لفظوں سے اشارہ کر کے آنکھیں جھکا لیتی ہے۔ البتہ مدرس کے نکاح میں آنے کے بعد فیضِ صحبت سے اس بے زبان نے نہ صرف زبان پیدا کی بلکہ ذہن بھی پیدا کر لیا۔ پہلے کم بول کر اس خوف سے ٹھٹھک جاتی تھی کہ کہیں زیادہ تو نہیں بول گئی۔ اب اتنا بولتی ہے کہ متن کو بولنے نہیں دیتی۔ مدرس کا کام اب اتنا زہ گیا ہے کہ ناخن عقدہ کشا کے لیے عقدے تلاش کرے۔ نہیں ملتے تو سیدھے سادے شعروں میں خود ہی لگا دیتا ہے۔ وہ اشعار جو منہ میں سو کینڈل پاؤں کے بلب لے کر آتے ہیں ان پر روشنی ڈالنا مدرس کی پیشہ ورانہ بیماری ہے۔

تشریح کے برعکس تعبیر ایک خود سر، خود پسند مغرور حسینہ ہے۔ یعنی تعبیر کو اگر ہم وہ سمجھیں جو سوزاں سوناگ نے سمجھایا ہے۔ سوزاں سوناگ کے بیوٹی پارلر سے جب وہ نکلتی ہے تو اس کی جج دھج دیکھنے کے قابل ہوتی ہے، بالکل منٹو کے افسانہ ”سرکنڈوں کے پیچھے“ کی ہلاکت کا روپ جو مجسم حسد ہے اور متن کے پہلو میں اپنے سوا کسی اور معنی کا وجود برداشت نہیں کر سکتی وہ بڑی بے دردی سے معافی کا قتل کرتی ہے اور ان کی جگہ اپنے معنی رکھتی ہے۔ یہ معنی فارم اور مواد اور افسانہ کے وضعی رشتوں کے جزر سے مطالعہ کا نتیجہ نہیں ہوتے بلکہ افسانہ کے ایک شخصی تاثر سے پیدا ہوتے ہیں افسانہ کو ایسے معنی دینے کا افسوس ناک نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ افسانہ نگار کے حقیقی فن پارے کی جگہ نقاد کا بنایا ہوا تلمیحی فن پارہ ہمارے سامنے آتا ہے۔ افسانہ از سر نو لکھا نہیں جاتا، اس میں ایک لفظ بدلا نہیں جاتا لیکن اس کی تعبیر اس طرح کی جاتی ہے کہ اصل افسانہ کی جگہ ایک دوسرا افسانہ جنم لیتا ہے۔ سوزاں سوناگ اس قلبِ ماہیت کی مثال نینی سی ولیم کے مشہور ڈرامے A Street car named Desire کی اس تعبیر سے دیتی ہے جو ڈرامے کے ڈائریکٹر ایلیا کا زان نے اپنی نوٹ میں درج کی، گویا ڈرامے کی ہدایت کاری اس تعبیر کی روشنی میں ہوگی۔ اس ڈرامے کے دو کردار ہیں۔ شینلی کو اسکی جو ایک اکل کھرا، جنس زدہ خوبصورت وحشی نوجوان ہے۔ دوسرا اس کی بیوی کی بہن بلانش ہے جو ایک رقا صہ بلکہ طوائف کی زندگی گزارنے کے بعد تھکی باری اب ایک شریف عورت کی زندگی گزارنے اپنی بہن کے یہاں آئی ہے۔ لیکن اب وہ شینلی کی ہوس کا نشانہ ہے۔ شینلی کو بڑا غصہ ہے اس بات پر کہ جو عورت طوائف رہی ہو وہ اس کی خواہشوں کو رد کیوں کرتی ہے۔ دوسری طرف بلانش پاک باز زندگی گزارنا چاہتی ہے پھر یہ اس کی بہن کا گھر ہے۔ بالآخر شینلی بلانش سے زنا بالجبر کرتا ہے اور بلانش پاگل ہو جاتی ہے۔ ایلیا کا زان کی فلم میں شینلی کا کردار مشہور ایکٹر مارلو برانڈون نے کیا تھا۔

ایلیا کا زان کی تعبیر یہ تھی کہ شینلی کو اسکی کا کردار ہوس اور انتقام سے کف دردِ ہن بربریت کی علامت ہے اور بلانش کا کردار مغربی تمدن ہے جو ملائم ملبوسات، مذہم روشنی اور شائستہ جذبات سے عبارت ہے۔ گویا اس ڈرامے میں بربریت کے ہاتھوں تمدن کا ریپ ہے۔ اب یہ ڈراما دو مخالف طاقتور کرداروں کے درمیان نفسیاتی اور جنسی جنگ نہیں رہا جس کا ہر منظر شخصیتوں کے تصادم اور جذبات کی طوفانی موجوں سے کانپتا تھا، بلکہ مغربی تمدن کے زوال کی علامت بن بیٹھا۔

ہمارے یہاں ایسی تعبیر کی مثالیں انتظار حسین کے افسانے ”زناری“ اور راجندر سنگھ بیدی کے افسانے

”کوارٹن“ کی وہ تعبیریں ہیں جو علی الترتیب گوپی چند نارنگ اور قمر رئیس نے پیش کی ہیں۔ نارنگ نے بتایا ہے کہ ”زناری“ بنگلہ دیش بننے کے بعد کٹے پھٹے پاکستان کی طرف وہاں کے لوگوں کے جذباتی رویہ کی تمثیل ہے اور قمر رئیس کا کہنا ہے کہ ”کوارٹن“ میں پلگ علامت ہے ہندوستان کی غلامی کی۔

میری نظر میں دونوں تعبیرات شوقِ تعبیر کی بے راہ روی اور اٹکل خیال آرائی کا ثبوت ہیں۔ انتظار حسین کا اسطور سیاست کے چوکھٹے میں نہیں سماتا اور بیدی کی حقیقت نگاری علامت بننے سے انکار کرتی ہے۔ قمر رئیس کی تعبیر کے بعد ”کوارٹن“ میں بھارگو کے کردار کی کوئی اہمیت نہیں رہتی جو بے لوث خدمت کا بے مثال نمونہ ہے۔ ڈاکٹر کی فرض شناسی اور بھارگو کی خدمت گزاری میں جو ایک نازک فرق ہے اور جو افسانہ کی مشینری کے بغیر نمایاں نہیں کیا جاسکتا، اپنی اہمیت کھودیتا ہے۔

افسانہ پھر سے لکھا نہیں گیا۔ ایک لفظ بھی بدلا نہیں گیا لیکن تعبیر نے انتظار حسین اور راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں کی بجائے ایک نیا افسانہ پیش کر دیا جس کے مصنف نارنگ اور قمر رئیس ہیں۔ تعبیر میں خواب گم ہوتے ہیں، تو افسانے کیوں نہ گم ہوں۔

پھر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ مختلف تعبیرات میں کوئی تعبیر کو صحیح یا مناسب خیال کیا جائے۔ علمِ تعبیر کے ماہرین کے پاس اس سوال کا کوئی تسلی بخش جواب نہیں ہے۔ اُلٹے وہ تو دلائل سے ثابت کریں گے اور کرتے ہیں کہ ہر تعبیر پھر وہ چاہے اتنی دور از کار ہو، اہم ہے۔ ان کی دلیل یہ ہے کہ چوں کہ معنی شعر یا افسانہ میں ہیں ہی نہیں (کیوں کہ متن عبارت ہے لسانی نشانیوں سے، جن کی تعبیر کرنے میں قاری آزاد ہے، متن کا پابند نہیں، یا دوسرے الفاظ میں دال کی تعبیر مدلول کے حوالے کے بغیر ہو سکتی ہے) تو پھر شعر یا افسانہ کی تعبیر میں قاری یعنی نقاد کا ذہن آزاد ہے۔ تعبیر پر کوئی پابندی عائد نہیں ہوتی۔ گویا کسی تعبیر کو دور از کار، اٹکل، ترنگی، لامرکز، گمراہ کن اور مضحکہ خیز کہنے کا قاری کے پاس کوئی عقلی جواز نہیں رہتا۔

جب صورتِ حال یہ ہو تو قاری تعبیراتی تنقیدوں کے بھنور میں چکراتا رہتا ہے اور اسے باہر نکل کر پھر سے شعر و افسانہ سے رابطہ قائم کرنے کی کوئی صورت نظر نہیں آتی۔ اس کے پاس کسی تعبیر کو رد کرنے یا کسی کو قبول کرنے کا کوئی عقلی جواز نہیں ہوتا۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ تعبیراتی تنقید پر کسی بھی زاویہ سے جرح و نقد ممکن نہیں رہتی۔ ہر اعتراض کے جواب میں یہ کہا جائے گا کہ یہ میری تعبیر ہے چاہے آپ کو قبول ہو یا نہ ہو۔

ان حالات میں قاری تعبیر اور تنقید کے تمام بکھیڑوں سے دامن چھڑا کر شعر و افسانہ کا دامن پکڑتا ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ بالکل ایک بچہ کی طرح آرٹ کی جادوگری میں گم ہو جائے لیکن گونا گوں وجوہات کی بنا پر آرٹ کا یہ تجربہ اس کا مقدر نہیں۔ ادب خود بہت پیچیدہ ہو گیا ہے۔ اسے جگہ جگہ تعبیر و تشریح کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ جادوگری میں بھی قاری کے ذہن میں سوالات پیدا ہوتے ہیں۔ یہ کیا ہو رہا ہے، کیسے ہو رہا ہے، کیوں ہو رہا ہے، تعبیراتی نقادوں کی یہ بات بالکل درست ہے کہ معصوم قاری کا وجود محض فرضی ہے کوئی قاری معصوم نہیں ہوتا۔ بلکہ ہر قاری کی ایک شخصیت ہوتی ہے۔ اس کے جذباتی میلانات اور تہذیبی وابستگیاں ہوتی ہیں۔ اس کی پسند ناپسند، اس

کے اپنے خیالات، تعصبات، عقائد اور ذہنی رویے ہوتے ہیں۔ چوں کہ قاری خود ہی معتبر ہوتا ہے تو اگر کوئی قاری معصوم نہیں تو کوئی تعبیر بھی معصوم نہیں ہو سکتی۔ ہر معتبر کے ذہنی اور تہذیبی میلانات کا اس پر عکس ہوگا۔ ہم جو بھی تعبیر پڑھیں گے شعر و افسانہ کی اتنی نہیں ہوگی جتنی کہ معتبر کے مذاق شعر کی آئینہ دار ہوگی۔ یہ ممکن ہے کہ معتبر کی شخصیت فقیہانہ ہو، اسے بال کی کھال نکالنے کی عادت ہو، معنی آفرینی کا چسکہ ہو۔ مضامین کے طوطا مینا اڑانے میں لطف آتا ہو، تو پھر یہ ممکن ہے کہ شعر کی تعبیر معنی واضح کرنے کی بجائے انھیں اور الجھا دے۔ ہم پھر شعر سے دور ہو گئے اور تعبیر کے چکر اوڑے میں پڑ گئے۔

تو ہمارے پاس کوئی نہ کوئی معیار اور پیمانہ ایسا ہونا چاہیے جو تعبیر کے اچھے یا بُرے ہونے کی نشان دہی کرے۔ اس خیال کو غلط ثابت کرے کہ ہر امکانی تعبیر صحیح تعبیر ہوتی ہے۔

میری نظر میں تعبیر وہی اچھی ہے جو شعر کی مشکلات دور کرے، ابہام کے پردے اٹھائے، معنیاتی گتھیوں کو سلجھائے اور یہ کام کرنے کے بعد قاری اور شعر کے بیچ سے ہٹ جائے تاکہ قاری شعر کو پڑھے تو اسی معنی سے لطف اندوز ہو جو شعر میں ہیں۔ یہ معنی شعر میں پہلے بھی تھے لیکن واضح نہیں تھے، شرح کے بعد اب زیادہ واضح ہو گئے۔

بہت سے نقادوں کو شعر کے تمام معنی نچوڑنے کا شوق فضول ہے جو تفہیم شعر کے عمل کو الجھا دیتا ہے۔ آپ نے شعر کے ایک درجن معنی بتا دیے! کیا فائدہ جب کہ شعر گو ہم آپ کے شرح معنی کے بعد بھی پڑھیں تو وہی معنی دینے لگے جو پہلے دیتا تھا۔ یہ ممکن نہیں کہ آپ کے بنائے ہوئے درجن معنی میں سے نصف درجن قاری کے ذہن میں چپک جائیں اور جب بھی وہ شعر پڑھے تو شعر یہ نصف درجن بھر معنی دینے لگے۔ انسانی ذہن اور یادداشت کی اپنی کچھ حدود ہوتی ہیں اور شعر و افسانہ کی قرأت کے اپنے بھی کچھ نفسیاتی عوامل ہوتے ہیں۔

میں سمجھتا ہوں کہ شعر کی اپنی ایک روشنی ہوتی ہے جو شعر کے تہہ در تہہ معنیاتی نظام کو کہیں کم کہیں زیادہ روشن کرتی ہے۔ ہر ڈرامائی منظر کے ساتھ سٹیج کی روشنی کا نظام بھی بدلتا ہے جسے Light Effect کہتے ہیں وہ Full Effect سے یا سٹیج کو بقیعہ نور بنانے سے ایک الگ قسم کی چیز ہے اور فنکارانہ ہے۔ یہ روشنی کہیں تیز ہے کہیں مدہم، تو کہیں فریخ اور ایشیا پر خاص زاویوں سے ڈالی جاتی ہے۔ شعر کے معنیاتی نظام میں اندھیرے اور روشنی کا یہی کھیل ہوتا ہے۔ کچھ معنی سطح شعر پر ہوتے ہیں، کچھ بین السطور، کچھ مجسم ہوتے ہیں، کچھ مراد لیے جاتے ہیں، کچھ غائب ہوتے ہیں جن کے غیاب کا احساس حاضر معنی دلاتے ہیں۔ شعر کی تعبیر اور تشریح روشنی اور اندھیرے کے اسی کھیل کا بیان ہوتی ہے۔

دیوان حافظ کی صوفیانہ شرحوں کے دفاتر پڑھنے کے بعد کیا ہم حافظ کے شعروں کو ان کے صوفیانہ معنوں میں ہی پڑھتے ہیں؟ جی نہیں! حافظ کی قرأت کا عام میلان مجاز کی طرف ہی رہا ہے۔ ممکن ہے اہل اللہ ان شعروں کے حقیقی یعنی صوفیانہ معنی ہی مراد لیتے ہوں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ شعر کے قاری دو طرح کے ہوتے ہیں۔ ایک مجازی معنی مراد لیتے ہیں اور دوسرے حقیقی۔ فیض کی غزلوں کے متعلق بھی یہ بات کہہ سکتے ہیں کہ سیاسی لوگوں کے

لیے ان میں سیاسی معنی ہیں اور عام لوگوں کے لیے غزلیہ۔ میرا خیال ہے کہ اس میں کسی بھی ایک رویہ کی مکمل تردید مستحسن نہیں۔ شعر دونوں طرح کے معنی دیتا ہے۔ حقیقی بھی اور مجازی بھی، سیاسی بھی اور عشقیہ بھی۔ عام قاری معنی کو اسی ابہام کی فضا میں دیکھنا پسند کرتا ہے۔ اسے قطعیت پسند نہیں۔ گیت ملن کے ہوں یا برہا کے، ظلمی پیا کے ہوں یا ہرجائی بالما کے، ان کا مرکزی اسطور تو کرشن ہی ہے لیکن اس سے شخصی تجربہ یا انفرادی کسک کی اپیل رد نہیں ہوتی۔

برہن عام عورت بھی رہتی ہے رادھا بھی اور ویوگ میں تڑپتی آتما بھی۔ نظروں کے سامنے تو عورت ہے لیکن رادھا بہت فاصلے پر نہیں گو آتما اندھیروں میں چھپی ہوئی ہے۔ معنی کا چاند جب ابہام کی بدلیوں سے جھانکتا ہے تو شعر چاندنی رات کا پر اسرار حسن پیدا کرتا ہے۔ معنی کے قتموں کی روشنی چاندنی رات کے اسی حسن کو غارت کرتی ہے۔ کون سادہ لوح ہوگا جو قتموں کی روشنی میں شعر پڑھنا پسند کرے گا جب کہ چاند اور بدلی کی آنکھ چمولی اور روشنی اور تاریکی کا کھیل فی نفسہ اتنا حسین اور حیرت ناک ہے۔

چنانچہ وہ تمام تصورات جو تعبیر و تشریح کو ایک مطلب اور Ultimate چیز سمجھتے ہیں ان پر کچھ حدود عاید کرنی پڑیں گی۔ ہر تنقیدی کاروبار کی طرح تعبیر و تشریح بھی Parasitical ہے یعنی وہ تخلیق پر پلّتی اور پروان چڑھتی ہے۔ اس کا یہ دعویٰ کہ وہی سب کچھ ہے۔ شاعر اور شاعر کا ارادہ کچھ بھی نہیں، شعر اور شعر کے معنی کچھ بھی نہیں کیوں کہ قرأت ہی متن کو معنی دیتی ہے، بغیر معروضات کے قبول نہیں کیا جاسکتا۔

تعبیر و تشریح سے فن پارے کی تھیم، معنی اور اہمیت کو اجاگر کرنے کا کام لیا جاتا ہے۔ عام طور پر ایک ناول، افسانہ یا نظم کے جامع یا جزر مطالعہ متن میں یہ تینوں مقاصد پیش نظر ہوتے ہیں محض تشریح اور محض تعبیر کی بھی اپنی اہمیت ہے اور ضرورت کے تحت ان سے کام لیا جاسکتا ہے لیکن محض تعبیر اور محض تشریح فن پارے کے متعلق قدری فیصلوں سے اجتناب کرتے ہیں کیونکہ یہ ان کا فنکشن نہیں۔ اس سے ایک بڑا گھپلا یہ پیدا ہوتا ہے کہ فنی طور پر کمزور افسانوں اور نظموں کی عالمانہ تعبیر انھیں وہ مقام اور منزلت عطا کرتی ہے جس کے وہ مستحق نہیں ہوتے۔ ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ بڑے فن پاروں کی تعبیر اور تھیم میں جن افکار اور تصورات سے کام لیا جاتا ہے ان کا استعمال کمزور فن پاروں کی تعبیر کے وقت بھی ہو سکتا ہے، مثلاً فرد کی تنہائی کا مسئلہ بڑا ادب بھی تخلیق کرتا ہے اور معمولی ادب بھی۔ معمولی ادب کی تعبیر کے وقت تنہائی سے متعلق بڑے ادب کے تصورات کا استعمال ہو سکتا ہے اور ہوتا ہے۔ چنانچہ ایسی تعبیر کمزور افسانوں کو بھی اہم بنا کر پیش کرتی ہے۔ لنڈا وینٹک اور مہدی جعفر کی تنقیدیں اسی نوع کی ہیں۔ ان میں گھوڑوں اور گدھوں کو ایک ساتھ ہانکا گیا ہے۔

چنانچہ تعبیر اور تشریح کو بھی ہمیشگی تنقید کی مانند کامیاب اور بڑی تخلیقات سے سروکار رکھنا چاہیے۔ نقاد مسیحا نہیں ہوتا کہ مردہ شعر اور افسانوں میں جان ڈال دے۔ وہ صرف کامیاب تخلیقات کی فنی اور معنوی خوبیوں کا انکشاف کر سکتا ہے۔

کون سی تخلیقات کی تعبیر و تشریح کی جائے اس میں کوئی پابندی نہیں، نقاد انتخاب میں آزاد ہے، لیکن اتنی احتیاط ضروری ہے کہ تعبیر و تشریح تنقید کا وہ شعبہ نہ بن جائے جس کے ذریعہ کمزور تخلیقات کو وہ وزن حاصل ہو جائے

جس کی وہ مستحق نہیں ہوتیں۔ تنقید موافقانہ ہو کہ مخالفانہ، اگر وہ معمولی تصنیف پر ہے تو تصنیف میں تو کوئی ایسی چیز نہیں جو تنقید کو وزن عطا کرے، لہذا تنقید میں جو بھی خوبی پیدا ہوگی وہ نقاد کی طرف سے ہی آئے گی۔ اس کی تعبیر اس کی جودت طبع کی یا اس کی تشریح اس کے علم و فضل کی آئینہ دار ہوگی۔ نتیجہ یہ ہوگا کہ معمولی چیز غیر معمولی بن جائے گی اور بے جان شعر جان دار نظر آئے گا۔ اس طرح تنقید، اس کا جو فنکشن ہے کہ موتیوں کو خرف ریزوں سے الگ کرے، اس کے علی الرغم اپنی تعبیر کے زور پر خاشاک کے تو دے کو دماوند ثابت کرنے کا معکوس کام کرے گی۔ جب یہ کہا جاتا ہے کہ ہمیشگی تنقید کو (جس کا ایک جزو تعبیر و تشریح ہے) اعلیٰ فن پاروں سے سروکار رکھنا چاہیے تو اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ صرف اعلیٰ فن پاروں سے سروکار رکھنا چاہیے تو اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ صرف اعلیٰ فن پاروں میں ہیئت و معنی کا حسن ہوتا ہے اور دوسری وجہ یہ کہ قارئین کا حلقہ ان فن پاروں سے اچھی طرح واقف ہوتا ہے اس لیے تنقید بڑے تعبیراتی اجتہادات سے کام لے سکتی ہے کیوں کہ آدمی اگر راستہ سے واقف ہے تو گمراہ ہونے کا خوف نہیں رہتا۔ اسی لیے وہ ہر انکل تعبیر کو ہنس کر نظر انداز کر سکتا ہے اور اچھی تعبیر و تشریح سے اسے مسرت ہوگی کہ فن پارے کے نئے معنوی ابعاد اس کے سامنے آئے۔ شکسپیر کی مثال ہمارے سامنے ہے۔ اس کے ڈراموں کی تعبیر و تشریح کا سلسلہ آج تک ختم ہونے نہیں پاتا۔ یہاں پر ڈراما خود تعبیر کی کسوٹی بنتا ہے کیوں کہ ڈراما دائمی فیکٹ ہے، تعبیریں تو آتی جاتی رہتی ہیں صرف وہی تعبیریں تھوڑی بہت زندہ رہتی ہیں جو ڈرامے کی ہر قرأت میں معنی کا ساتھ دیتی ہیں۔ اڈیپس کا مہلکس کی اساس پر ارنسٹ جانس کی ہملت کی تعبیر کتنی ذہین اور فطین ہے لیکن تعبیر ارنسٹ جانس کی کتاب سے نکل کر ڈرامے کے معنی کا جزو نہیں بنتی۔ یعنی قاری جب ڈراما پڑھتا ہے تو واقعات اسے اس طرح متاثر نہیں کرتے جس طرح وہ ارنسٹ جانس کی کتاب میں بیان ہوئے ہیں۔ قاری کے ذہن کے سٹیج پر نہیں لیکن تھیٹر کے سٹیج پر واقعات کو وہ رنگ دیا جاسکتا ہے جو ارنسٹ جانس کی تعبیر میں جھلکتا ہے۔ مثلاً لارنس آلیور کی ہملت کی فلم میں خواب گاہ میں ہملت اور اس کی ماں کی ملاقات کا منظر ارنسٹ جانس کی تعبیر کا رنگ لیے ہوئے ہے۔ شکسپیر کے ڈرامے میں تو ہملت ملکہ گرٹریوڈ کو دوسری شادی کرنے کے غلت بھرے قدم اٹھانے پر سخت ملامت کر کے چلا جاتا ہے لیکن فلم میں وہ ماں کی آغوش میں گر پڑتا ہے اور جس گرم جوشی سے وہ ماں کو پیار کرتا ہے وہ ارنسٹ جانس کی تعبیر کردہ تعلق حرمین کی تعبیر کے رنگ میں رنگی ہوئی ہے۔

لیکن ارنسٹ جانس کی کتاب اور لارنس آلیور کی فلم دیکھنے کے بعد قاری جب پھر ڈراما پڑھتا ہے تو خواب گاہ کا منظر اس رنگ میں رنگا ہوا اس کے سامنے نہیں آتا۔ یہ منظر ماں بیٹے کی اسی اثر انگیز ڈرامائی ملاقات کو پیش کرتا ہے جو باپ کے قتل اور ماں کی دوسری شادی پر ہملت کے فطری غم و غصہ کا اظہار ہے۔ یہیں پر ارنسٹ جانس کی تعبیر ناکام ہو جاتی ہے۔ ڈرامے سے غیر متعلق بن جاتی ہے۔ ڈراما قاری کو اپنے بہاؤ میں لیتا ہے اور ارنسٹ جانس کی تعبیر اس بہاؤ کا رخ موڑنے میں ناکام رہتی ہے۔ شکسپیر کی بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ ڈرامائی تکنیک کو اپنا کام کرنے دیتا ہے۔

جو کام تکنیک سے لینا چاہیے وہی کام جب خود مصنف سرانجام دینے کی کوشش کرتا ہے تو اس کا نتیجہ کیسا

غیر اطمینان بخش ہوتا ہے اس کی مثال مارک شور نے اپنے شہرہ آفاق مضمون ”تکنیک بطور انکشاف“ میں دی ہے۔ ڈی ایچ لارنس کی ناول Sons and Lovers میں ماں اور بیٹے میں گہرا لگاؤ ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ماں مڈل کلاس سے آئی ہے اور شوہر کان میں کام کرنے والا مزدور ہے۔ شوہر میں نشاط جوئی کا اور بیوی میں متوسط طبقہ کے رکھ رکھاؤ اور تہذیب و تادیب کے عناصر ہیں۔ شوہر اس رکھ رکھاؤ سے بیزار ہو کر شراب نوشی کی طرف مائل ہو جاتا ہے اور بیوی شوہر سے بے نیاز ہو کر بیٹے کو اپنی محبت و التفات کا مرکز بنالیتی ہے۔ یہاں ماں اور بیٹے کی رفاقت بالکل انسانی سطح پر ہے۔ یعنی دونوں میں گاڑھی چھنٹی ہے۔ خریدی کو ساتھ نکلتے ہیں، کام کاج میں ایک دوسرے کا خیال رکھتے ہیں۔ اب ہوتا یہ ہے کہ ناول لکھنے کے دوران لارنس کی نظر سے فرائڈ کا اذیس کا مپلکس کا مقالہ گذرتا ہے۔ پھر کیا تھا ماں اور بیٹے کا ناول میں جو فطری رشتہ تھا اس میں لارنس نہایت شعوری کاوش اور مصنوعی ڈھنگ سے تعلق حرمین کی گرہ لگا دیتا ہے۔ جو کام تکنیک کو کرنا چاہیے وہ کام ناول نگار کر رہا ہے۔ اگر تکنیک اپنا کام کرتی تو شاید ماں بیٹے کا تعلق فطری سطح پر رہتا جیسا کہ ہملت میں ہے اور خواہ مخواہ تھیم میں تعلق حرمین کا ناگوار عنصر پیدا نہ ہوتا۔

آپ دیکھیں گے کہ یہاں تنقید متن کے مطالعہ کے ساتھ ساتھ لارنس کی شخصیت، اس کے مطالعہ اور اس کے ارادے کو بھی حساب میں رکھتی ہے۔ وہ یہ بھی دیکھتی ہے کہ اس کا لہجہ یا براثر ناول پر کیا پڑا، یہ تو سامنے کی بات ہے کہ تنقید و تعبیر تشریح سے بڑی ہے اور اگر تعبیر کی بھی کوئی کسوٹی ہے تو وہ تنقید ہی ہے۔ تعبیر کا تعلق عقل و ذہانت سے ہے جب کہ تنقید کا تعلق دانش مندی سے ہے۔ ذہانت استدلالی فکر اور عقلی دلائل سے کام لیتی ہے جب کہ دانش مندی زندگی اور ادب دونوں میں تجربات سے قوت حاصل کرتی ہے۔ دلیل کے زور پر ہملت کو مردانہ لباس میں ایسی عورت بھی ثابت کیا جاسکتا ہے جو ہوریشیو سے عشق لڑاتی ہے۔ لیکن دانش مندی ہملت کے مطالعہ کے وقت ایسی تمام اوٹ پٹانگ تعبیرات کو فاصلہ پر رکھتی ہے اور اپنے ادبی تجربات اور مذاق سلیم کے سبب ٹیکسپیر کے ڈرامے کو ٹیکسپیر کے ڈرامے کے طور پر پڑھنے سمجھنے اور لطف اندوز ہونے کے آداب سے واقف ہوتی ہے۔ دانش مندی تفہیم معنی کا کام عقل کی چلچلاتی دھوپ میں نہیں بلکہ ابہام کے دھندلکوں میں کرتی ہے۔ تعبیر چرب زبان وکیل کی مانند شعر و افسانہ سے ایسے ایسے سوالات کرتی ہے جو عموماً سرزمین ادب پر تنقید نہیں پوچھتی۔ ناقدانہ ذہن (قاری کا تربیت یافتہ ذہن) ادبی تجزیہ کو اسی طرح جذب کرتا ہے جس طرح زمین برسات کے پانی کو قاری کا ذہن جتنا اوڑھ کھا بڑھوگا اتنا ہی پانی جو ہڑ بنے گا جس میں بے جا سوالات اور اعتراضات کے لاروے ادھر ادھر تیرتے پھریں گے۔

ہماری بیشتر افسانوی تنقیدیں افسانوں کے ایسے جائزوں پر مشتمل ہیں جس میں افسانوں کے گہرے اور جامع مطالعہ کی گنجائش نہیں ہوتی۔ ان مضامین میں افسانوں کے جو معنی بیان کیے جاتے ہیں وہ کہانی یا کردار یا تھیم سے مستعار ہوتے ہیں اور اس مفروضہ پر قائم کہ افسانہ کے ایک ہی معنی ہوتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ افسانہ کثیر الاسالیب بھی ہوتا ہے اور کثیر المعنی بھی، اور افسانہ کا معنیاتی نظام افسانہ کے سارے فارم پر پھیلا ہوتا ہے۔ لہذا تفہیم معنی کا عمل پورے فارم کے جزر مطالعہ سے عبارت ہے۔ یعنی محض کہانی، پلاٹ، کردار یا واقعات ہی کو پیش نظر

نہیں رکھنا پڑتا بلکہ افسانہ کی امیجری علامات، استعارے، اساطیر، تشبیہ، مناظر، ثقافتی اشارے، اسالیب کا آہنگ اور زبان و بیان کے پیرایوں پر بھی نظر مرکوز کرنی پڑتی ہے۔ اس طرح افسانہ کی تعبیر اور تشریح فطری طور پر ہیئت تنقید کا روپ اختیار کرتی ہے یا دوسرے لفظوں میں کہا جائے تو تعبیر اور تشریح اپنی تکمیل کو ہیئت تنقید میں پہنچتی ہے۔ وہ تنقید جو افسانہ کے مشکل مقامات سے سہل گذرتی ہے اس بات کی چغلی کھاتی ہے کہ تعبیر و تشریح سے اس کی پہلو تہی عجز فہم کا نتیجہ ہے جس کی پردہ پوشی وہ تعمیسات اور لفاظی سے کرتی ہے۔ اچھی تنقید کا تجزیاتی طریقہ کار مشکلات کا چیلنج قبول کرتا ہے اور تعبیر اور تشریح کو اپنے پہلو میں جگہ دیتا ہے۔ ہمارے اچھے افسانوں کے متعلق ہمارے بڑے ادیبوں کے غلط فیصلوں کی وجہ بھی یہی تھی کہ انھوں نے سمجھا کہ معنی کہانی یا کسی واقعہ ہی میں ہوتے ہیں۔ لسانی نشانیوں اور علامات کو وہ سمجھتے ہیں کہ یہ تو محض سڑک یا شہر یا گھریا موسم کا بیان ہے حالانکہ معنوی اشارے ان میں بھی پوشیدہ تھے۔

مثلاً منٹو کے افسانہ ”بو“ کے متعلق ترقی پسندوں کا یہ رد عمل کہ یہ ایک بورژوا طبقہ کے ایک فرد کی بے کار، بے مصرف عیاشانہ زندگی کا افسانہ ہے افسانہ کی ہم جزئیات اور بنیادی اشاروں کو نظر انداز کر کے محض کہانی کے خاکے کو سامنے رکھنے کا نتیجہ ہے مثلاً افسانہ میں برسات کا بیان فطرت کی انگڑائی، زمین کی سوندھی خوشبو، برسات کے سبب آسمان اور زمین کا ملن، انسانی حیوانی اور جنسی زندگی میں بو کی اہمیت، حج صاحب کی لڑکی کا مصنوعی پن، ایک طرف دلہن کا سنگھار دوسری طرف گھائٹن کا فطری نکھار، دلہن کے بیان میں بکس کی کیلیں نکال کر گڑیا کو نکالنے کا اشارہ، فطرت اور مصنوعی پن، جبلت اور تمدن کے تصادم کی معنویت یہ اور اس طرح کے کئی رمز و اشارے ہیں جو الگ الگ معنی رکھتے ہیں اور باہم مل کر افسانہ کی مرکزی معنویت کی تشکیل کرتے ہیں۔

چوں کہ افسانہ کو کہانی کی طرح پڑھنے کی ہماری عادت سے ہم مجبور ہیں اس لیے جزئیات اور تفصیل کی معنوی اہمیت پر ہماری نظر نہیں جاتی۔ ”بو“ میں برسات کو ہم ایک موسم کا بیان سمجھتے ہیں لیکن ”بو“ میں برسات موسم سے کچھ زیادہ ہی معنوی تعلیقات رکھتا ہے۔ اسی طرح کبھی کبھی تو افسانہ میں ایک لفظ اتنا سب کچھ کہہ جاتا ہے یعنی ایسا گنج معنی بنتا ہے کہ نقاد اس کی تفسیر میں دفتر سیاہ کرتا چلا جائے۔ تب بھی اس کی معنوی گہرائی اور حسن آفرینی کو نہیں پہنچ سکتا۔ بابو گوپی ناتھ کے متعلق سینڈو کا یہ کہنا ہے کہ ”بڑے خانہ خراب آدمی ہیں“ کی داد صرف اردو والا ہی دے سکتا ہے کہ کسی اور زبان میں اس کا ترجمہ انسلاکات کے اس سلسلہ کو جنبش میں نہیں لاسکتا جو عشق و فسق نے، غزل اور کوٹھے نے اس لفظ کو عطا کیا ہے۔

اسی طرح بھٹی کے فلیٹ میں صوفے پر بیٹھ کر بابو گوپی ناتھ کا حقہ پینا۔ یہ ایچ بابو گوپی ناتھ کی شخصیت کے متعلق کیسی ان کہی باتیں کہہ جاتا ہے۔ اس موقع پر سگرٹ کا ذکر بھی ہو سکتا تھا لیکن اس سے ایچ نہ بنتا۔ وہ بیان واقعہ کرتا، شخصیت کو متور نہ کرتا۔ بھولا کا ماموں راکھی بندھوانے آرہا ہے۔ بھولا کی ماں بھائی کے لیے دودھ بلو کر ملکھن تیار کر رہی ہے۔ بیدی سوکھڈی، حلوے۔ مٹھائی یا کسی اور پکوان کا ذکر بھی کر سکتے تھے۔ ”گرم کوٹ“ میں تو چولہا پھونکنے اور دھوکے سے خوبصورت آنکھوں کے لال ہو جانے کا بیان انھوں نے چاؤ سے کیا ہے۔ وہ اس افسانہ

میں بھی آگ جلا سکتے تھے۔ لیکن ایسا کرنا بھولا کی فضا کے منافی ہوتا جو اتنی صاف شفاف اور نرم آہنگ ہے کہ آگ دھواں اور سُرخ آنکھیں اور کڑھائی اور تیل اور برتنوں کی آوازیں اس آہنگ کو ضرب پہنچاتیں جس میں سیدھی سادی زندگی کے خاموش سنگیت کی لرزشیں ہیں۔

یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ معنوی تفہیم کے یہ طریقے ہیبتی یا ساختیاتی تنقید کا عطیہ ہیں۔ شیکسپیر کی پوری تنقید اسی نوع کی ہے جس میں ایک ایک لفظ کا ایسا عالمانہ اور بصیرت افروز مطالعہ ہے کہ شیکسپیر کے عاشقوں کے لیے اس کی تنقید کا پڑھنا بھی ایک بڑا ادبی تجربہ ہے۔ یہی حال شیکسپیر کی علامات اور امیجری کا ہے۔ ناولوں کی تنقید بھی تفہیم معنی کے انہی پیرایوں کی طاقت و روایت پیش کرتی ہے۔ میں یہاں صرف ایک مثال پر اکتفا کروں گا۔ میری مکار تھی نے مادام بواری پر اپنے مضمون میں بتایا ہے کہ شارل بواری، جسے ہم ایک خشک، غیر دل چسپ، بے ذہب دیہاتی ڈاکٹر سمجھتے ہیں، وہ ناول کا واحد رومانی کردار ہے۔ جب وہ ایما کے باپ کے علاج کے لیے اس کے گھر آتا ہے تو ایما کے حسن کو دیکھ کر مسحور ہو جاتا ہے۔ حُسن کے Mystique کے حضور یہ حیرت زدگی اس کی رومانیت کی دلیل ہے۔ دوسرا واقعہ وہ ہے جب وہ شادی کے بعد ایک دو پہر اپنے گھر آتا ہے تو کمرے میں بڑی آسودگی محسوس کرتا ہے۔ کھڑکیوں کے پردے، صوفے پر وہ کپڑا جس پر ایما کرودشیا کا کام کرتے کرتے ادھورا چھوڑ کر اوپر گئی تھی اور ادھر ادھر ایما کی بکھری ہوئی چیزیں۔ یہ سب مل کر نسائی لمس کا جو احساس پیدا کرتے تھے اسے شارل اپنے دل کی گہرائیوں میں محسوس کرتا تھا۔

یہ قرأت میری مکار تھی کی ہے۔ فلا بیر نے تو کمرے میں صرف چیزوں کا بیان کیا ہے۔ فلا بیر ایما کے حسن کا بیان قاری کے لیے نہیں کرتا۔ یہ تو سستی ناولوں کے لکھنے والے ہوتے ہیں جو قاری کو گدگدیاں کرنے کے لیے اپنی چکنی چھڑی عورتوں کا بیان، لکھتے دار زبان میں کرتے ہیں فلا بیر کے یہاں تو ایما کو ہم شارل کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ حُسن کا جو اثر شارل پر ہوتا ہے اسے فلا بیر ہم تک پہنچانے میں کامیاب ہوا ہے۔

افسانہ کی ہنیت کو نظر انداز کر کے محض افسانہ کے پلاٹ یا کہانی سے معنی اخذ کرنے کے نتائج کیسے غلط نکل سکتے ہیں اس کی عبرت ناک مثال منٹو کے افسانے ”پانچ دن“ پر ممتاز شیریں کا تبصرہ ہے۔ ممتاز شیریں سے صحیح معنی میں ہمارے یہاں فکشن کی تنقید کا آغاز ہوتا ہے۔ وہ افسانہ کی بڑی زیرک اور ذراک نقاد تھیں۔ منٹو پر ان کے مضامین نے ہماری ذہنی تربیت میں جو رول ادا کیا ہے اس کا قرض چکانے کا شاید یہ طریقہ آپ کو پسند نہ آئے کہ ان کی تعبیرات میں اسقام ڈھونڈے جائیں۔ لیکن اہم نقادوں کے اسقام کا مطالعہ فی نفسہ ان سے ذہنی یگانگی کی علامت ہے پھر بڑے فن کاروں کے متعلق بڑے نقادوں کی غلط تعبیرات کو بھی لوگ صحیح راہوں اور صائب فیصلوں کا مقام دیتے ہیں اس لیے ان کی تصحیح ضروری ہے۔ میری کوشش یہ ہے کہ میں دیکھوں کہ کون سے غلط تنقیدی رویے نقاد کو غلط فیصلوں کی طرف لے جاتے ہیں۔ ”پانچ دن“ کے متعلق ممتاز شیریں لکھتی ہیں:

”چنانچہ افسانہ ”پانچ دن“ اس کی ایک مثال ہے کہ کس طرح ہمارے نئے ادیبوں

نے پرانی قدروں سے بغاوت کے جوش میں صریحاً غلط اقتدار قائم کی ہیں۔ ”پانچ دن“ کا پروفیسر

جو ساری عمر عورت اور گناہ سے بچے رہنے کی کوشش کرتا ہے، یہ محسوس کر کے کہ وہ کس قدر ریاکار رہا ہے، مرنے سے پہلے ریاکاری کا نقاب اُتار پھینکتا ہے اور آخری پانچ دنوں میں ایک لڑکی کے ساتھ، جسے خود اس نے پناہ دی تھی، گناہ کرتا ہے اور مطمئن مرتا ہے۔ ساتھ ہی وہ اس لڑکی کو اپنی مہلک بیماری دق بھی بخش جاتا ہے۔ تاہم یہ لڑکی خود موت سے ہم کنار ہونے کے باوجود اس پر خوش ہے کہ وہ اس کے آخری دنوں میں کام آئی۔ اس افسانہ کو پڑھنے کے بعد بڑا سخت ردِ عمل تو یہ ہوتا ہے کہ بہتر ہوتا اگر وہ مرد اپنی ریاکاری کو ساتھ لے کر مر جاتا بہ نسبت اس کے کہ وہ مرنے کے دنوں میں گناہ کی لذت چکھے اور ایک صحت مند نوجوان لڑکی کو، جسے زندہ رہنے کا پورا حق تھا، ہمیشہ کے لیے ایک مہلک بیماری میں مبتلا کر جائے۔“ (منٹو۔ نوری نہ ناری صفحہ ۱۲۹)۔

اگر ممتاز شیریں نے صرف کہانی کے تاثر کی بجائے افسانہ کے پورے فارم اور اس کی تکنک کو نظر میں رکھا ہوتا تو انھیں پتہ چلتا کہ بارہ صفحہ کے اس افسانہ کا نصف سے زائد حصہ تو اس سنی ٹوریم کی نذر ہو گیا جہاں سیکنہ پروفیسر کا بخشنا ہوا دق لے کر آتی ہے اور مر جاتی ہے۔ مرنے سے قبل وہ افسانہ نگار کے سامنے پروفیسر کی کہانی بیان کرتی ہے۔ پروفیسر نے اپنے دل کی بات سیکنہ کو بتائی اور وہ بات یہ تھی کہ اس کی زندگی سراسر جھوٹ تھی۔ وہ نیک اور شریف ہونے کا دکھاوا کرتا تھا لیکن اندر سے عورت کے لیے ترستا تھا۔ اس کے مرنے کے بعد اس کی طالبات کہیں گی کہ پروفیسر کتنا اچھا آدمی تھا۔ ان کی مدد کرتا تھا لیکن وہ یہ بات کبھی نہیں جانیں گی کہ وہ ان کے جوان جسموں کی طرف کیسی کشش محسوس کرتا تھا۔ سیکنہ کو اس نے پناہ دی ہے اور سیکنہ سمجھتی ہے کہ پروفیسر کیسا فرشتہ سیرت آدمی ہے لیکن سیکنہ کو خبر نہیں کہ وہ اسے مٹھپ مٹھپ کر کیسی خواہشمند نظروں سے دیکھا کرتا ہے۔ پروفیسر کی یہ باتیں سن کر سیکنہ خود کو پروفیسر کے سپرد کر دیتی ہے۔ پروفیسر زندگی میں پہلی بار عورت کے جسم سے ہم کنار ہوتا ہے۔ وہ سیکنہ سے کہتا ہے ”سیکنہ میں لالچی نہیں“۔ زندگی کے یہ آخری پانچ دن میرے لیے بہت ہیں۔ میں تمہارا شکر گزار ہوں۔“ اور چند ہی دنوں بعد مر جاتا ہے۔

یہ اعتراف پروفیسر کسی کے سامنے نہیں کر سکتا سوائے سیکنہ کے، اور سیکنہ یہ بات کسی کو نہ بتاتی اگر وہ قریب المرگ نہ ہوتی۔ مرتے وقت آدمی اپنے دل کے سب راز بتا دیتا ہے اگر موقع ملے، اور سیکنہ کو سنی ٹوریم میں افسانہ نگار سے گفتگو کرنے کا موقع ملتا ہے۔ افسانہ نگار سنی ٹوریم میں اپنے ایک دوست کی خاطر آیا ہے جس کی بیوی تب دق کی آخری منزل میں ہے۔ سنی ٹوریم میں موت کی حکمرانی ہے۔ لوگ ٹپاٹپ مرتے ہیں۔ لاشیں جلائی جاتی ہیں اور افسانہ نگار نہایت پڑ مردہ ہے۔ اس وقت سیکنہ پروفیسر کی کہانی سناتی ہے۔ گویا موت کچھ بھی نہیں لوگ مرتے ہی رہتے ہیں۔ اصل چیز تو زندگی ہے اور زندگی کی قدر اس بات میں نہیں کہ آدمی کتنا جیا بلکہ اس بات میں ہے کہ وہ کیسا جیا۔ آدمی کا مارنا کچھ نہیں لیکن ایک جائز فطری خواہش کا مارنا بڑا قتل ہے۔ اس کی سزا خود آدمی کو اپنی زندگی میں مل جاتی ہے۔

آپ دیکھیں گے کہ وہ ”پانچ دن“ جو افسانہ کا عنوان ہیں جو افسانہ کی اساس ہیں اور جو پروفیسر کی زندگی

کا حاصل ہیں، ان کا ذکر افسانہ میں پانچ سطروں میں بھی نہیں ہوا۔ ان کے متعلق پروفیسر صرف اتنا کہتا ہے۔ ”یہ پانچ دن میرے لیے بہت ہیں۔ میں تمہارا شکر گزار ہوں۔“ پورے افسانہ کی تلکِ پروفیسر کے اس اعتراف کو پہنچنے کے لیے ہے۔ افسانہ منٹو نے لکھا ہے لیکن بطور افسانہ نگار کے وہ پروفیسر کے اس اعتراف تک پہنچ نہیں سکتا تھا۔ اسے اس سنی نوریم میں پہنچنا پڑا جہاں سیکنہ آئی ہوئی تھی۔ ممتاز شیریں لکھتی ہیں ”بہتر ہوتا اگر وہ مرد اپنی ریاکاری کو ساتھ لے کر مر جاتا۔“ لیکن اس صورت میں افسانہ وجود ہی میں نہیں آتا۔ افسانہ کا جنم ہی ریاکاری کے اعتراف سے ہوتا ہے اور افسانہ کی تھیم ریاکاری نہیں بلکہ عورت کے جسم کو ترسی ہوئی روح کی سیرابی ہے۔ سیرابی کا اعتراف مرد اس عورت کے سامنے ہی کرتا ہے جس نے اس کی زندگی کی پیاس بجھائی اور یہ اعتراف کتنے کم لفظوں میں ہے۔ ”میں لالچی نہیں ہوں۔“ اس سے زیادہ کچھ بھی کہا ہوتا تو خود سیکنہ کو یہ بات بتانے میں پس و پیش ہوتا۔ یہ خود آگہی اور قدر کی شناخت کا افسانہ ہے۔ آدمی جنسی جذبہ کی طاقت، سرمستی اور احتیاج سے واقف ہے لیکن وہ کیا معنی اور کیا قدر رکھتی ہے۔ اس کا اسے شعور نہیں۔ ”پانچ دن“ جنس کی معنویت اور قدر کی شناخت کا افسانہ ہے۔ خاطر نشان رہے کہ یہ افسانہ جنس کے نشاط کا میتھون کا بدن کے نغمہ کا افسانہ نہیں معنویت اور قدر شخصی تجربہ کے ذریعہ ہی قائم کی جاتی ہے۔ اور پروفیسر جو چند لفظ کہتا ہے اس میں معنویت اور قدر کا احساس آ جاتا ہے۔

اب خود سیکنہ کی کہانی لیجیے جس سے ممتاز شیریں کو گہری ہمدردی پیدا ہو گئی ہے۔ سیکنہ زندگی کی پائمالی اور رائگانی کی ہولناک تصویر ہے۔ وہ قحط بنگال میں نیچی گئی۔ کلکتہ سے لاہور آئی کوٹھے سے بھاگی تو بھوکی پیاسی خستہ حال پروفیسر کے گھر کا دروازہ کھلا دیکھا تو اندر گھس گئی اور کھانے پر ٹل پڑی۔ پروفیسر کے یہاں چند مہینوں میں ہی اس پر نکھار آ جاتا ہے، اور پروفیسر کی نامرادی کی کہانی سن کر وہ اس کی زندگی کو سیراب کرتی ہے۔ اب مر رہی ہے تو اس احساس کے ساتھ کہ اس کی رائگاں زندگی بھی کسی کے کام آئی اور جس کے کام آئی وہی اس کی زندگی کا پہلا اور آخری سہارا تھا، اس کا محسن تھا۔ جسے خود اپنے مرنے کا غم نہیں۔ اس پر نقاد کی اشک باری لا حاصل ہے۔

اور افسانہ میں پروفیسر تو مرنے والا تھا۔ سیکنہ کی موت بھی ضروری تھی تاکہ کچھ نہ بچے، نہ عینار زندگی، نہ پیاسی زندگی، نہ رائگاں زندگی، بچ جائیں تو وہ پانچ دن جس میں زندگی اپنی تکمیل کو پہنچی۔ یہ پانچ دن افسانہ کے عنوان کے مانند ستاروں کے جھرمٹ کی طرح وقت کی پہنائیوں میں چمکتے نظر آئیں۔ جنس یہاں جبلت کی سفاکی اور جبریت سے بھی بلند ہو گئی ہے۔ وہ روحانی بن گئی ہے جس کے آگے اب کوئی تمنا باقی نہیں۔ روح کی اڑان کا یہ تجربہ کمیتی اور موش کا تجربہ ہے جو آدمی کو پر مآند کے تجربہ سے دوچار کرتا ہے۔ جنس ہمارے تمام اخلاقی اور سماجی سروکاروں سے بلند، زندگی اور موت سے بھی ماورا، عظیم فطرت کی ایک صفت بن گئی ہے۔ چوں کہ آدمی عظیم فطرت ہی کا ایک جزو ہے اس لیے وہ فطرت کے اس عظیم تجربہ کو جان سکتا ہے۔

اکثر ایسا ہوتا ہے کہ نقاد کی تفہیم تو درست ہے لیکن تعبیر کے وقت وہ ایسی زبان استعمال کرتا ہے یا ایسے خیالات کا اظہار کرتا ہے جو نہایت لطیف پیرایہ میں افسانہ کی اصل حقیقت کو بدل دیتے ہیں۔ منٹو کے افسانہ ”باسط“ کے متعلق ممتاز شیریں کے اس بیان کو دیکھیے:

”انسان ضبط نفس سے ایک روحانی بلندی حاصل کرتا ہے۔ وہ اصول پرستی اور پاک بازی کی خاطر جسمانی لذتوں کو قربان کر سکتا ہے اور اپنی فطری حیوانی جبلتوں پر فتح پا کر بلند ہو سکتا ہے۔ نیکی اور ضبط نفس سے انسان کو روحانی کیف ملتا ہے۔ بے راہ روی اور گناہ کا احساس انسان کو ایک مسلسل روحانی کرب و اضطراب میں مبتلا رکھتا ہے۔ منٹو نے اپنے آخری دور کے ایک افسانے ”باسط“ میں انسان کو اس شبیہ میں دکھایا ہے۔“

اس کے بعد ممتاز شیریں ”پانچ دن“ کے پروفیسر کا ذکر کرتی ہیں۔ پچھلے صفحات میں اس سلسلہ میں پیش کردہ محترمہ کے اقتباس میں آپ نے نوٹ کیا ہوگا کہ وہ عورت سے ہم کناری کے واقعہ کو گناہ کے لفظ سے یاد کرتی ہیں۔ ان کی فکر کا میلان اب اس طرف ہے کہ آدمی گناہ کی ترغیب پر قابو پاتا اور ضبط نفس سے کام لیتا تو روحانی بلندی کو پہنچ سکتا ہے جس کی مثال ”باسط“ ہے۔

آپ دیکھیں گے کہ منٹو کو ویسے بھی گناہ اور ضبط نفس اور فطری حیوانی جبلتوں پر فتح حاصل کرنے اور روحانی بلندی اور روحانی کیف پانے میں کوئی دل چسپی نہیں تھی۔ وہ انسان کی جائز فطری خواہشوں کے قتل کو بڑا جرم سمجھتا ہے۔ اس کا عقیدہ ہے کہ جنسی گھٹن سے انسانی فطرت اور نفسیات میں بگاڑ پیدا ہوتا ہے۔ وہ ان ماہرین نفسیات کا ہم خیال ہے جو ارتقاء جنسی کو بھی ایک طرح کی جنسی گھٹن ہی سمجھتے ہیں۔ ”پانچ دن“ کے پروفیسر نے کوئی گناہ نہیں کیا۔ وہ زندگی بھر ضبط نفس کرتا رہا اور اپنی ذات سے جھوٹ بولتا رہا۔ عورت سے ہم کنار ہو کر وہ سچائی کو پہنچا۔ ”پانچ دن“ کی غلط تفہیم پر تعمیر کردہ ضبط نفس اور روحانی بلندی کے تصور رات کو وہ ”باسط“ کے آئینہ میں دیکھتی ہیں۔ ظاہر ہے وہ کردار جو ان تصور رات کا حامل ہوگا مثالی ہوگا مثلاً دوستو و سکی کی ناولوں میں بردرز کا راموزوف کا آلیوشا اور ایڈیٹ کا پرنس مشکن جو یسوع مسیح کی شبیہ ہیں۔ منٹو کی حقیقت پسندی کسی نوع کے آئیڈیلزم کو پسند نہیں کرتی۔ لہذا ”باسط“ کی روحانی بلندی ضبط نفس سے حاصل کردہ نہیں ہے۔ منٹو ”باسط“ میں روحانی بلندی نہیں بلکہ من کا چوکھا پن دیکھتا ہے بالکل اسی طرح جس طرح وہ ”خورشت“ میں من کا میلا پن دیکھتا ہے۔ باسط کے جیسا دوسرا کردار اگر دیکھنا ہو تو وہ ہے بیدی کے افسانہ ”من کی من میں رہی“ کا مادھو جس سے کسی دوسرے کا دکھ دیکھا نہیں جاتا۔ یہاں بھی وہی من کا چوکھا پن ہے۔ فرق صرف عمر کا ہے۔ باسط میں شباب کی تمازت ہے۔ مادھو میں ڈھلتی ہوئی شام کی ملائمت۔

باسط نو جوان لڑکا ہے جس کی ابھی ابھی شادی ہوئی ہے اس کی دلہن پیٹ میں کسی کا پاپ لے کر آئی ہے۔ اس پاپ کو باسط کی نظروں سے چھپانے کے لیے یہ لڑکی کیسی کیسی تکلیفوں سے گزری ہوگی یہی خیال باسط کو اس سے گہری ہمدردی کی طرف مائل کرتا ہے۔ باسط نہ صرف حمام میں اسقاط کی نشانیوں کو اپنے ہاتھوں سے صاف کرتا ہے بلکہ اپنی بیوی کو خبر بھی ہونے نہیں دیتا کہ وہ اس کے راز کو جان گیا ہے۔ اس کی ماں اس صدمے سے مر جاتی ہے تو اس کا غم بھی خاموشی سے برداشت کر لیتا ہے۔ باسط میں جو بھی روحانی پاکیزگی ہے وہ فطری اور جبلتی ہے اور کسی ضبط نفس، اصول پرستی اور حیوانی جبلتوں پر فتح کا نتیجہ نہیں۔ ایسی کوئی کش مکش افسانہ میں نہیں اور انسانی دکھ کی

طرف باسط کا ردِ عمل انسانی ہے جو سماجی انسان کی اخلاقیات سے بلند ہے۔ وہ جو دکھ اور تکلیف میں ہو اس سے ہمدردی کی جاتی ہے، اس کے اعمال کا حکم نہیں بنا جاتا۔

اس افسانہ میں منٹو کا کمال یہ ہے کہ وہ طرزِ عمل جو ایک پیغمبر، مہاتما اور ولی کو زیب دے اسے ایک نا تجربہ کار اور معصوم نوجوان میں دکھایا ہے۔ اس کی نیکی اس کی بھلمنساہٹ ہے اور اس کے کردار کا اضطرابی عمل۔ گویا باطن کی پاکیزگی اور معصومیت محض اکتسابی نہیں بلکہ کچھ لوگوں میں فطری بھی ہوتی ہے۔ قدرت چنگیز و ہلاکو کو پیدا کر سکتی ہے تو باسط اور مادھو کو بھی پیدا کر سکتی ہے جن کی سرشت میں ہی انسا دردمندی کا اتھاہ سمندر ہوتا ہے۔ وہ ولی یا سنت بنے بغیر انسان کی فطری پاکیزگی کا علامہ ہوتے ہیں۔ گنگوٹری کے شیتل جل کی مانند، آلائشوں سے پاک..... ممتاز شیریں سے تعبیر میں بہت ہی نازک اور باریک تسامح ہوا ہے۔ وہ Being کے افسانہ کو Becoming کا افسانہ سمجھ بیٹھیں۔ یہ فرد گزشتہ بتاتی ہے کہ تعبیر کا کام پل صراط پر چلنے کا نام ہے۔

تعبیر تشریح اور تجزیہ معنی خیز اسی وقت بنتا ہے جب فن پارے میں معنوی تہہ داری ہو۔ غواص معانی چھلے پانیوں میں غوطہ نہیں لگاتے۔ جن افسانہ نگاروں کے یہاں معنوی گہرائی نہیں ہوتی نقاد تعبیر کا کام پیرا فریز سے نکال لیتے ہیں۔ دراصل افسانہ کے رموز و علامت کو سمجھنے سمجھانے کا کام تعبیر کو حیرت خیز اور ہوش ربا انکشاف کا جو ہر عطا کرتا ہے۔ ایسی ناقدانہ تعبیریں ایک تخلیقی تجربہ کا لطف رکھتی ہیں۔ ایسی تنقیدوں کی زبان بھی حساس، تخیلی، استعاراتی اور امپسٹ ہوتی ہے۔ اچھی تعبیراتی تنقید ذکر عیش نصف عیش کے مصداق پیرا فریز کا شکار ہوئے بغیر افسانہ کی باز آفرینی کی مسرتوں سے سرشار بنتی ہے۔

ہمیت تنقید جو تعبیر کا حسن اور تجزیہ کا وصف رکھتی ہے، تنقید کی اعلیٰ ترین قسم ہے ہر نقاد اس سوال کا جواب دینے کی کوشش کرتا ہے کہ فن پارے کے حسن کا راز کیا ہے۔ چونکہ کوئی جواب آخری نہیں ہوتا اس لیے فن پارے پر اعلیٰ ترین اور جامع ترین مضمون بھی حرف آخر نہیں ہوتا۔ یہی سبب ہے کہ ادب کے شاہکاروں کے لیے ہر نسل اپنے بہترین ناقدانہ دماغوں کو تفہیم، تجزیہ اور تحسین کے لیے وقت کرتی ہے۔ ناقدانہ گفتگو فن پارے میں دل چسپی کو مانہ پڑنے نہیں دیتی اور فن پارہ ایک تسلسل کے ساتھ تنقید کو سرگرم گفتار رکھتا ہے۔

تعبیراتی تنقید کی ایک بڑی خوبی یہ بھی ہے کہ اس میں نقاد کے علم، بصیرت اور ذہانت کا استعمال چونکہ اس کی ذات سے بھی عظیم تر چیز یعنی فن پارے کے لیے ہوتا ہے تو اس میں نمائش علم اگر ہے تو بھی اتنی ناگوار معلوم نہیں ہوتی۔ علم کی روشنی اس کرن میں بدل جاتی ہے جو معنی کے موتی کو روشن کرتی ہے۔ البتہ نقاد کو چوکنا رہنا چاہیے کہ کہیں اس کی تنقید علم کی تلوار سے معنی کی پھانس نکالنے کا عمل نہ بن جائے۔ مثلاً شفق کا ایک افسانہ ہے جس میں ایٹم بم کی تباہ کاری کی تمثیل ہے۔ اس افسانہ کے تجزیہ میں قمر رئیس سے ایٹم بم کی بناوٹ اور اس کی تباہ کاری پر ایک نہایت ہی سائنٹفک قسم کا مضمون لکھ ڈالا۔ یہ مضمون شفق کے افسانہ پر ایک بم ہی کی طرح گرا ہے۔ افسانہ کا دور دراز تک پتہ نہیں، اس سے بہتر تھا کہ پروفیسر صاحب افسانہ کی کمزوریوں کا ذکر کرتے کم از کم افسانہ کمزور ہی سہی اپنی ناگوں پر تو کھڑا نظر آتا۔

اس سلسلہ میں Rosamond Tuve کی کتاب A Reading of George Herbert کا ذکر دلچسپی سے خالی نہیں ہوگا۔ یہ کتاب اس بات کا بہت ہی اچھا ثبوت ہے کہ ادب کو تشریح کی ضرورت پڑتی ہے۔ جب حالات بدلتے ہیں اور تہذیبی اور مذہبی علامتیں اور عقائد اپنے معنی کھودیتے ہیں تو ترسیل معنی کی دشواریاں پیدا ہوتی ہیں۔ جارج ہربرٹ کا تعلق مینافزیکل شاعروں سے ہے جو ملٹن کے بعد منصفہ شہود پر آئے۔ جارج ہربرٹ کی شاعری مذہبی شاعری کا اعلیٰ ترین نمونہ ہے۔ ذاتی طور پر مجھ جیسے لائڈہب کو بھی اس کی شاعری نے اتنے شدید طور پر متاثر کیا ہے کہ اس کے لیے میرے دل میں وہی محبت اور عقیدت کا جذبہ ہے جو ایک سالک راہ کو اپنے روحانی مرشد سے ہوتا ہے۔

اس کی ایک نظم ہے Sacrifice جدید قاری کو یہ نظم ذرا مشکل سے سمجھ میں آتی ہے کیوں کہ نظم کی امیجری اور استعاروں کا مآخذ قدیم عیسائی Iconography ہے۔ روزامنڈ تووے نے اس نظم کی تفسیر میں بائبل، بائبل کی تفسیر، لیٹرجی، لاطینی اور مقامی زبانوں سے گیتوں، حمد اور کیروئل، وعظوں اور عبادت کی کتابوں، عہد وسطیٰ کے ڈراموں، کلیسا کے درپچوں کی رنگین تصویروں، مخطوطات کے سنہرے مرقعوں اور Wood cuts کے نمونوں کے مطالعہ کے ذریعہ وہ پوری مذہبی، ثقافتی اور ذہنی فضا تعمیر کردی جس کی تلمیحات، عقائد اور استعاروں سے اس نظم کا تانا بانا بنا گیا تھا۔ قاری یہ باریک باتیں نہیں جانتا تھا جو روزامنڈ کو پڑھنے کے بعد وہ جان گیا اور جو نظم کی تفہیم کے لیے ناگزیر تھیں کہ عہد وسطیٰ میں موسیٰ اور نوح عیسے ہی کے نائب تھے۔ من و سلوئی کا من Eucharist کا ابتدائی نقش ہے۔ (یعنی من وہی چیز ہے جس سے کیتھولک عبادت میں وہ روٹی تیار کی جاتی ہے جو عیسائی عقیدے کے مطابق عیسیٰ کا بدن ہے) سوئے ہوئے آدم کی پسلی نکال کر اس سے حوا کی تخلیق مترادف ہے ”مصلوب عیسیٰ کے بدن میں بھالا بھونکنے اور مقدس لبو کے بہنے سے“ اور خلد بریں کا وہ شجر جس کا پھل چکھ کر آدم نے پہلا گناہ کیا تھا۔ اسی درخت کی لکڑی سے وہ صلیب بنائی گئی جس کا پھل مصلوب عیسے کا زخمی بدن تھا۔

ہمارے یہاں ایسی تشریحات کی مثالیں بہت کم ہیں۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ وہ Poetic Conciets جو مینافزیکل شاعروں کا امتیازی وصف ہے۔ ہمارے شعری مزاج کا جزو نہیں۔ لیکن اس قسم کی تنقید کے کچھ اچھے نمونے افسانوں کے تجزیوں میں مل جائیں گے۔ افسانوں کے بھرپور اور جامع تجزیے جدید اردو تنقید کا ایک اہم اور نمایاں میلان ہے۔ منٹو، بیدی، انتظار حسین اور سریندر پرکاش کے افسانوں کے وہ تجزیے جو نارنگ، محمد عمر میمن، شمیم خٹکی اور ابوالکلام قاسمی نے کیے ہیں عالمانہ تنقید کے اچھے نمونے ہیں۔ راقم الحروف نے بیدی کے افسانہ ”یوکلپس“ کے تجزیہ میں ایک کیتھولک کالج میں اپنی ۳۳ سالہ ملازمت کے دوران حاصل کیے گئے عیسائی مذہب کے علم کو ٹھکانے لگانے کی کوشش کی ہے۔

اس موقع پر دمسٹ اور بیرڈزلی کے رجحان ساز دو مضامین Affective اور Intentional Fallacies کا ذکر ضروری ہے جنہوں نے تعبیراتی تنقید پر گہرے اثرات ڈالے۔ ان مضامین سے جو منفی اثر پیدا ہوا ہے اس کا تذکرہ منظور ہے۔ اس منفی اثر کا تعلق فن کار کی شخصیت سوانح اور ارادے کا تعبیر اور تنقید کے وقت کس

حد تک استعمال جائز ہے، اس سے ہے۔ اس معاملہ میں مذکورہ نقادوں کے تصورات نے جو سخت گیری پیدا کی اسے بعد کی ساختیاتی اور پس ساختیاتی تنقید نے شدید تر بنایا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ادب سے ادیب ہی، فن سے فن کار ہی اور افسانہ سے افسانہ نگار ہی بے دخل ہو گیا۔ میں اس سلسلہ میں صرف اتنا عرض کروں گا کہ تمام تنقیدی نظریات کی مانند یہ نظریات بھی اضافی ہیں، مطلق نہیں۔ تصورات کو ممنوعات اور مکروہات نہیں سمجھنا چاہیے کہ نقاد تعبیر کی چوکی پر بیٹھے تو ہاتھ میں گنگا جل لے کر قسم کھائے کہ فن کار کی سوانح اور شخصیت کو چھو کر بھر شٹ نہیں ہوگا۔ فن کار کو اس طرح عاق کرنے کے پیچھے مجھے تو ایک ناپاک ارادہ کام کرتا نظر آتا ہے کہ نقاد خود تعبیر کے زور پر افسانہ کا گاؤں قادر بن جائے۔ ہمیں یہ بات نہ بھولنی چاہیے کہ افسانہ، افسانہ نگار کے وجود کی گہرائیوں سے جنم لیتا ہے اور افسانہ کے اسلوب اور آہنگ کی نازک ترین لرزشوں میں اس کی آواز کی گونج سنائی دیتی ہے۔ پچھلے صفحات میں منٹو کے افسانوں پر بحث میں اس کی شخصیت سے جو استفادہ کیا گیا ہے وہ اس بات کا ثبوت ہے۔ سنا ہے کہ حسرت موہانی نے بدھ مذہب کے متعلق کہا تھا کہ یہ وہ عجیب مذہب ہے جس میں خدا ہی کے لیے کوئی جگہ نہیں۔ ساختیات بھی وہ نظریہ فن ہے جس میں فن کار ہی کا کوئی مقام نہیں متن کا مطالعہ عالم کثرت کا مطالعہ ہے جو وحدت یعنی خالق کے تصور کے بغیر فساد نظر کا باعث بن سکتا ہے۔

اب جب کہ اسلوب میں تصوف کے اکتارے پر چھیڑے ہوئے استعاروں کا آہنگ پیدا ہو چلا ہے تو کیوں نہ میں اپنے تعبیر کے خیال کی دھر پد دھار کو مذہب ہی کی تان پر ختم کروں۔

لوقا کی انجیل میں ایک حکایت بیان ہوئی ہے:

”پھر اس نے (یسوع نے) بعض لوگوں سے، جو اپنے پر بھروسہ رکھتے تھے، یہ تمثیل کہی کہ دو شخص ہیکل میں دعا کرنے گئے۔ ایک فریسی دوسرا محصول لینے والا۔ فریسی کھڑا ہو کر اپنے جی میں یوں دعا کرنے لگا کہ ”اے خدا! میں تیرا شکر کرتا ہوں کہ میں باقی آدمیوں کی طرح ظالم، بے انصاف، زنا کار یا اس محصول لینے والے کی مانند نہیں ہوں، میں ہفتہ میں دو بار روزہ رکھتا ہوں اور اپنی ساری آمدنی پر ”دہ یکی“ دیتا ہوں لیکن محصول لینے والے نے دو رکھڑے ہو کر اتنا بھی نہ چاہا کہ آسمان کی طرف آنکھ اٹھائے بلکہ چھاتی پیٹ کر کہا کہ اے خدا! مجھے گنہگار پر رحم کر۔ میں تم سے کہتا ہوں کہ یہ شخص دوسرے کی نسبت راست باز ٹھہر کر اپنے گھر گیا کیوں کہ جو کوئی اپنے آپ کو بڑا بنائے گا وہ چھوٹا کیا جائے گا اور جو اپنے آپ کو چھوٹا بنائے گا وہ بڑا کیا جائے گا۔“

بعض عیسائی مقلدین کا کہنا ہے کہ لوقا نے یہ حکایت بیان تو کی ہے لیکن اس کی معنوی اہمیت کا شاید اسے بھی بہت احساس نہیں تھا۔ بعد میں آنے والے مقلدین نے اس حکایت کی تفسیر کی اساس پر عیسائی تھیولوجی کے چند کلیدی تصورات کی تعمیر کی۔ ایک طرف راست روی کا پندار ہے دوسری طرف گم کردہ راہی کا انفعال۔ وہ جسے اپنے اعمال نیک پر اعتماد ہے اس سے کہیں زیادہ وہ جو اپنے گناہوں کے باعث آسمان کی طرف آنکھ اٹھانے کا حوصلہ بھی نہیں رکھتا اور نظریں جھکائے رحم کی بھیک مانگتا ہے اس پر خدا رحمت برساتا ہے۔

عیسائی مذہب کے رحمت خداوندی کے آفاق گیر تھوڑی کی تعمیر میں اس حکایت کی تعمیر اور تفسیر کا بڑا حصہ رہا ہے۔ دراصل تعبیر اور تفسیر ہی مذاہب کی شریعتوں اور فلسفوں کی اساس رہی ہیں۔ اسی سبب سے مذہبی تعبیر Hermenautics کا جدید ادبی تعبیرات کے نظریات پر گہرا اثر ہے۔ یہ ایک الگ موضوع ہے جس پر گفتگو کی یہاں گنجائش نہیں۔

ہمارے بیسیوں افسانوں میں ایسے معنیاتی رموز پنہاں ہیں کہ اگر ژرف نگاہی اور صحیح تنقیدی طریقہ کار کے ذریعہ افسانہ کی ساخت اور بافت کا تجزیہ کیا جائے اور معنیاتی اشاروں کی تشریح، تفسیر اور تعبیر کی جائے تو وہ نہ صرف زندگی کے اسرار کو بے نقاب کریں گے بلکہ ادب اور آرٹ کی ماہیت اور فنکشن کے متعلق وہ علم عطا کریں گے جو ان کے بارے میں خلا میں نظریہ سازی سے حاصل نہیں ہوتا۔

くさくさくさくさ

بتخانہ چین

وارث علوی



گجرات اردو سہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

کچھ بچا لایا ہوں

ملارے نے کہا ہے شاعری خیالات سے نہیں، الفاظ سے کی جاتی ہے۔ شاید اسی لیے ایلین نے یہ نہایت بصیرت افروز بات کہی ہے کہ شاعری کا سماجی فنکشن یہ ہے کہ وہ زبان کو محفوظ کرے۔ موضوع کی اہمیت سہی لیکن لوگ سونے کی بد صورت صورت پر پتھر کے خوب صورت مجسمے کو ترجیح دیتے ہیں۔ آرٹ اپنے میڈیم کا شدید ترین استعمال کرتا ہے۔ شاعری کا میڈیم زبان ہے۔ جس طرح سنگیت کی آواز، مصوری کا رنگ اور سنگ تراشی کا سنگ۔ مصور سبزے کو محض ہرا ہی نہیں، بلکہ نیلا، پیلا، سیاہ، سُرخ، زرخ اور سیمائی بھی بتاتا ہے اور اس طرح رنگوں کے اس نظام کو درہم برہم کر دیتا ہے جس سے ہم ہماری زندگی میں مانوس ہوتے ہیں۔ معنی کا نغمہ ہوش رہا سنیے۔ آواز کبھی میگھ کی طرح برستی ہے، کبھی شعلے کی طرح سلگتی ہے، کبھی پُر اسرار جنگلوں کی گنگناہٹ، کبھی گھنی جھاڑیوں میں بہتی ہوئی ندی کا پُر سکون ترنم اور کبھی پہاڑوں کے ستانوں میں لرزتی کسی پرند کی پکار بنتی ہے۔ سنگ تراش کے ہاتھوں کا لمس پا کر پتھر کبھی پھول کی پنکھڑیاں بنتے ہیں، کبھی حریر و پرنیاں، کبھی کنواری مریم کی معصومیت، کبھی رقاصہ کی پُر شوخ شرارت۔ شاعری کا میڈیم زبان ہے اور ایلین نے تو کہا ہے کہ یہ نہایت ہی سرکش اور ضدی میڈیم ہے۔ الفاظ چوراہوں پر بھٹکتے ہیں، جگ بیتی میں پستے ہیں اور اُن کے بدن سے پیشرو شاعروں کے اتنے احساسات چمٹے ہوئے ہوتے ہیں کہ شاعر سوچتا ہے کہ اُن سے اپنے منفرد احساس کی ترجمانی کا کام کیسے لے۔

تخلیق کا عمل اپنی آخری شکل میں لفظ کی تلاش کا عمل ہے۔ غالب اس لیے بڑا شاعر نہیں کہ اس نے نئی روشنی کے مرکز کلکتے کا ذکر کیا، بلکہ اس لیے ہے کہ ”ہائے ہائے“ کے الفاظ اس طرح استعمال کیے کہ پڑھنے والے کے دل میں ایک تیر پیوست ہو گیا۔ شیکسپیر کو دیکھئے Tobe or not to be جیسے معمولی الفاظ کو اس نے کیسا گنجینہ معنی بنا دیا۔ Howl Howl، کی تکرار سے لیئر کے جنون کی سرحدوں کو چھونے والے المیہ کرب کا کیسا دل کو ہلا دینے والا بیان کیا، ”میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے“ میں میر نے، میاں، جیسے معمولی لہ کو کیسے ایک شفیق بزرگ کی درویشانہ چمکار میں بدل دیا۔

ازل میرے پیچھے ابد سامنے نہ حد میرے پیچھے نہ حد سامنے

کیا، حد، کا لفظ کبھی اتنے Cosmic Dimension کے ساتھ استعمال ہوا ہے۔

شاعری کی زبان بقول والیری روزمرہ زبان میں ایک الگ زبان کے طور پر زندہ رہتی ہے۔ کلام موزوں ہونے کی وجہ سے شاعری میں لفظ کا آہنگ اور صوتی حسن نکھر اٹھتا ہے۔ لفظ کی نزاکت، لطافت، جلال و جمال کا احساس شعر میں استعمال ہونے کے بعد ہی پیدا ہوتا ہے۔ شاعر کو اپنے بربات، مشاہدات اور ہوش مندی پر بھلا کتنا اختیار ہو سکتا ہے۔ زمانہ اس کے لیے نئی زمین اور نیا آسمان پیدا کرنے سے تو رہا۔ سات آسمان گردش میں ہیں اور ان کی چمکی میں فن کار کی ہوش مندی پستی رہتی ہے۔ کیا شیکسپیر حقیقی زندگی میں ان تمام تجربات سے گزرا تھا جو اس کے ڈراموں میں بیان ہوئے ہیں۔ تخلیقی تخیل کی طاقت اور اعجاز کے سامنے تجربات اور مشاہدات کی قیمت کیا ہے۔ اسی لیے ایلین نے کہا ہے کہ شاعر زیادہ سے زیادہ یہ کر سکتا ہے کہ اپنے میڈیم کو نکھارتا اور سنوارتا ہے۔ جادوگر کے پاس رومال تو ایک ہی ہوتا ہے لیکن وہ رومال سے رنگوں کی دھنک کا کیسا طلسم پیدا کرتا ہے۔ شام کا منظر تو ہر شخص دیکھتا ہے لیکن یہ تو فلا بیر ہی ہوتا ہے جو ڈوبتے سورج کی کرنوں کو پکڑنے کے لیے لفظوں کے جال پھینکتا ہے۔ میں بھری دنیا میں تنہا ہوں کہنے سے شاعری بن جاتی تو کہنا ہی کیا تھا۔ لیکن احساس تنہائی کے اظہار کے لیے شاعری کو خارجی تلازمے تلاش کرنے پڑتے ہیں جو بقول ایلین احساس کا

فارمولا ہوتے ہیں۔ تنہائی کا احساس فارم کی عمارت کے کسی چبوترے پر بیٹھا گھڑا گڑا ہوا نظر نہیں آتا۔ بلکہ یہ احساس عمارت کے پورے فارم یعنی درود یوار، سقف و بام، سنگ و خشت اور چوب و آہن میں قید ہوگا۔ معاشرتی نقادوں کا یہ عالم ہے کہ سماجی شعور جب تک مینار پر چڑھ کر بانگ نہ دے تب تک انھیں ہر مینار ہاتھی دانت کا مینار ہی دکھائی دیتا ہے۔ اسی لیے ایلیٹ سماجی شعور کی پوری بحث کو Awareness کے لفظ پر ختم کر دیتا ہے۔

زرعی تمدن میں زبان اور زمین کے ساتھ انسان کا رشتہ بہت گہرا تھا۔ کسان کہانیوں کے خالق اور گیتوں کے جتنے والے تھے۔ ان کی بول چال کی زبان کہاتوں، محاوروں، استعاروں اور کنایوں سے مالا مال تھی۔ یہ عناصر زبان کو بذلہ سخن، شاعرانہ، پیکری اور مترنم بناتے گجراتی زبان کے دیہاتی ناولوں اور بے ایم سخن اور شاں اوکیسی کے ڈراموں میں اسی مترنم اور حاضراتی زبان کا استعمال ہوا ہے۔ صنعتی تمدن کا کاروباری آدمی نہ کہانیاں کہتا ہے نہ گیت بنتا ہے۔ محاوروں اور کہاتوں کو وہ اسی وقت جملوں میں استعمال کرتا ہے جب وہ امتحان کے پرچوں میں پوچھے جاتے ہیں۔ وہ ایک بے رنگ، بے لوج، سپاٹ غیر تخلیقی غیر ایمائی اور غیر پیکر سازانہ زبان بولتا ہے۔ اس کا بس چلے تو وہ زبان بولنے کا کام بھی اپنے نوکروں ہی سے لے۔ وہ بوڑھا ہندوستانی کلرک جو ٹیلی فون پر اس طرح بات کرتا ہے گویا گانوں کی چوپال پر بیٹھا ہوا صنعتی تمدن کے آداب نہیں جانتا۔ اسے پتا ہی نہیں کہ اب تو ڈراموں کے کردار بھی Monosyllables میں بات کرتے ہیں۔ صنعتی تمدن نے کمرشیل آرٹ پیدا کیا ہے جو فی الحقیقت نان آرٹ Kitch ہے، کیونکہ وہ ہائی آرٹ کے مضامین کا Vulgarization ہے۔ آرٹ میں عورت کا مجسمہ نگا نہیں ہوتا برہنہ ہوتا ہے، اور دونوں لفظوں کے معنی چاہے لغت میں ایک ہوں، آرٹ کی دنیا میں بہت مختلف ہیں۔ ہماری فلموں کی برہنگی اس قدر جس زدہ ہوتی ہے کہ جی چاہتا ہے پتلون کو سر پر کفن کی طرح باندھ کر پردہ سیمیں کے آر پار ہو جائیں۔ کمرشیل آرٹ کی زبان میں، وہ زبان جو فلموں، تفریحی ناولوں، مقبول عام رسالوں اور مشاعروں میں استعمال ہوتی ہے، نہ بزلہ سخن کی بزم آرائی ممکن ہے، نہ اہل دل سے اہل دل کی گفتگو۔ نہ جراحہ دل کی ترجمانی نہ بیان یک آرزو۔ آدمی حیوان ناطق ہے اور نطق کی تلی جب تک شعروادب کے شگفتہ پھولوں پر مچلتی اور تھرتھرتی نہیں، اس کے رنگ میں نکھار، نظر فریبی اور حسن پیدا نہیں ہوتا۔ لفظ رنگ نہیں، لیکن شاعر اس سے تصویر بناتا ہے، ساز نہیں لیکن وہ سنگیت کی تان اڑاتا ہے، سنگ نہیں لیکن وہ مجسمے تراشتا ہے۔ زبان شاعر کے لیے بند ڈبے کا گوشت نہیں بلکہ خون میں نہایا ہوا شکار ہے، جسے دیکھ کر، چھو کر، چکھ کر، سونگھ کر شاعر کے پانچوں حواس جاگ اٹھتے ہیں۔ زبان ایک نٹ کھٹ اور ضدی میڈیم ہے۔ اسے رام کرنے میں شاعر کا سحر اور اس کی وحشت کھولنے میں اس کا اعجاز رہا ہے۔ اسی لیے زبان کے رخسار سیمیں پر شاعر کے بوسوں کے نشانات ہی نہیں بلکہ ناخنوں کی خراشیں بھی ہوتی ہیں۔ کبھی تو وہ لفظ سے معنی نچوڑتا ہے اور کبھی اسے اس طرح سہلاتا ہے کہ معنی کا شعلہ جاگ اٹھتا ہے اور لفظ کا پورا بدن دہک اٹھتا ہے۔ سچ ہے! شاعری میں زبان محفوظ ہی نہیں رہتی بلکہ نئی وسعتیں پیدا کرتی ہے، کیونکہ اسے ایک عظیم تخلیقی تخیل کی ناپیدا کنار پہنائیوں کے مطابق پھیلنا پڑتا ہے۔

دنیا میں جنگ چھڑتی ہے، خانہ جنگی ہوتی ہے، انقلاب آتے ہیں، خدا کی خدائی اٹھل پھل ہو جاتی ہے۔ نقاد دیوار آہن اور دریائے آتشیں پار کر کے شاعر کے پاس پہنچتا ہے۔ شاعر جانتا ہے وہ کیوں آیا ہے۔ یہی کہنے کہ جو کچھ ہوا اس کے لیے شاعر ذمہ دار ہے۔ شاعر سوچتا ہے ساری زندگی بھری پری عورتوں کی گولائیوں کو نکیلے شعروں میں سماتے گزری، اگر موٹے کیماروں کی کمر کے گھیراؤ کو بھی ایک دو قصیدوں کے گھیر میں لیا ہوتا تو نامہ اعمال اس قدر سیاہ نہ ہوتا۔ اس سے پیشتر کہ نقاد لب کشائی کرے شاعر کہتا ہے۔ ”جو کچھ ہوا وہ اس دنیا میں ہوا جس میں تم بھی تھے اور میں بھی تھا، سائنس داں، فلسفی، مذہبی پیشوا اور سیاسی لیڈر بھی تھے۔ اگر تاریخ کے خوں چکاں واقعات کو رونما ہونے سے روکا جاسکتا ہے تو انھیں روکنے کی طاقت ان لوگوں کے پاس زیادہ تھی۔ اب اس بحث سے کیا فائدہ کہ جو کچھ ہوا اس کا ذمہ دار کون تھا۔ اس طوفانِ خاک و خوں سے جس میں اتنا سب کچھ تباہ ہوا میں زبان کو بچالایا ہوں تاکہ ہم کچھ نہیں تو زخمِ دل کا شمار تو کر سکیں۔ کیا میری اس کوشش کی کوئی قیمت نہیں؟“

Butkhana-e-Chin



دارت علوی ۱۱ جون ۱۹۲۸ء کو احمد آباد میں پیدا ہوئے۔ انہوں نے گجرات یونیورسٹی سے اردو میں، علیگڑھ یونیورسٹی سے انگریزی میں ڈبل ایم اے کیا اور سینٹ زیویرس کالج احمد آباد میں بطور لیکچرار ۳۳ سال ملازمت کی اور انگریزی ڈپارٹمنٹ کے صدر کی حیثیت سے سبک دوش ہوئے۔ انہوں نے ۱۹۵۲ء میں قاطعہ بیگم سے شادی کی۔ ان کی تین لڑکیاں ہیں، شہناز، شاہدہ، فرزاندہ۔ چھ نواسے اور نواسیاں۔ وہ انجمن ترقی پسند مصنفین احمد آباد کے ۱۹۳۶ء سے ۱۹۵۰ء تک سکریٹری رہے اور اردو ساہتیہ اکادمی گجرات کے وجود میں آنے کے بعد سے اس کے صدر۔ اپنی ادبی خدمات کے لئے انہیں مندرجہ ذیل انعامات سے نوازا گیا ہے:

- | | |
|---|---|
| (۱) گورنر پرستار - اردو ساہتیہ اکادمی گجرات | (۲) نیشنل ایوارڈ - مہاراشٹر اردو اکادمی |
| (۳) غالب ایوارڈ - غالب اکادمی دہلی | (۴) عالمی فروغ اردو اکادمی، دہلی، قطر ۲۰۰۷ء |

گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

